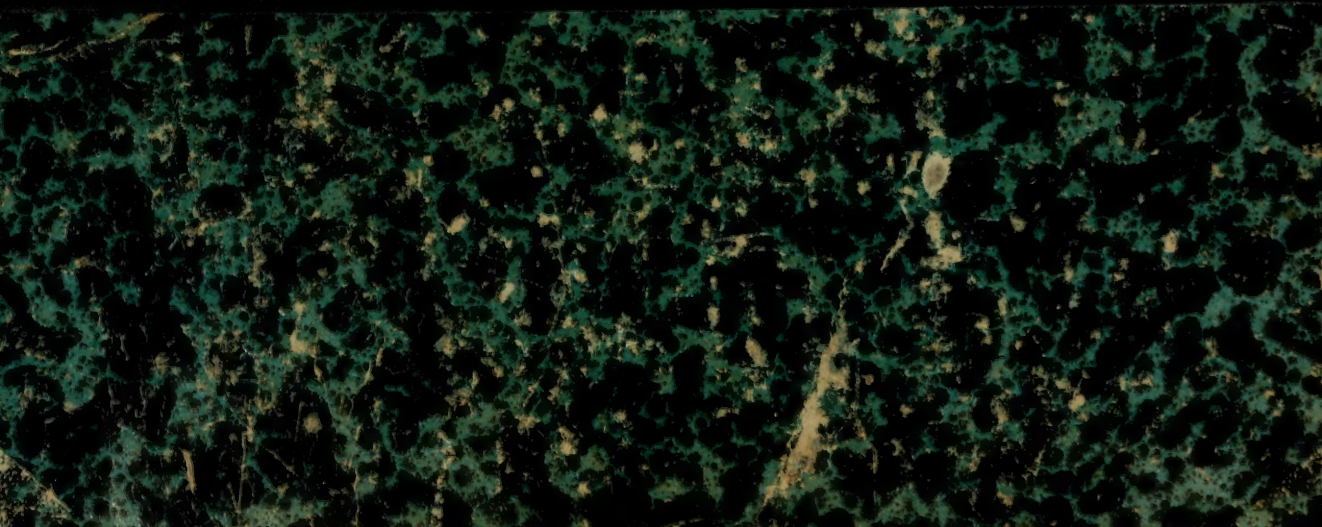
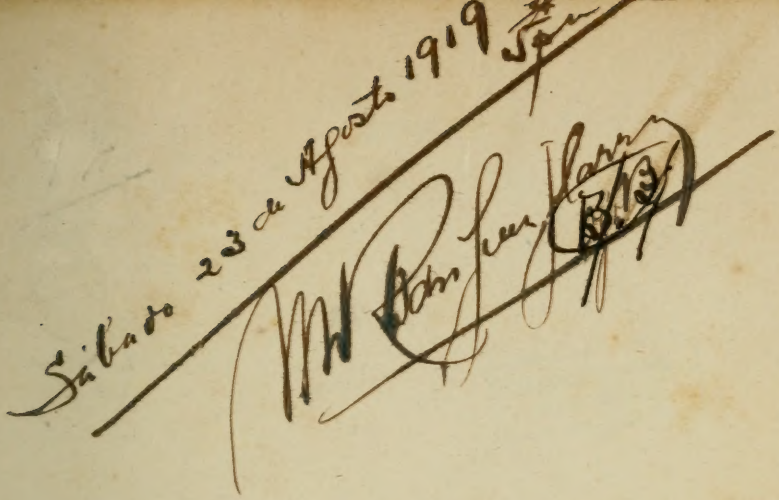
3 1761 06864130 7





MOTIVOS DE CRÍTICA HISPANOAMERICANOS

LAUXAR

RINCÓN, 532
MONTEVIDEO

MOTIVOS DE CRÍTICA HISPANOAMERICANOS

MONTEVIDEO

Imprenta y Librería Mercurio, de Luis y Manuel Pérez

Calle 25 de Mayo, núm. 467

1914

PQ
7081
C75

LIBRARY
MAY 3 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1071888

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/motivosdecrtic00cris

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Ni el descubrimiento ni la conquista ni la colonización de América dieron en su época a la literatura castellana los frutos que en ella podían esperarse del heroísmo y los portentos de semejantes empresas. La riqueza de tales asuntos era verdaderamente fabulosa; por otra parte el genio poético de la raza española era potentísimo y todavía germinaban romances en el tronco de las tradiciones antiguas y en la tierra abonada con sangre de moros y cristianos cuando los primeros exploradores y capitanes regresaban de América maravillados con la visión de un nuevo mundo y una humanidad distinta. España era entonces igualmente fecunda en héroes y en poetas. América fué campo de hazañas para los primeros, y aunque toda ella ofrecía en bellezas magníficas, raras inspiraciones de sublimidad, de misterio, de recogimiento, de tumulto, nadie vino a recibirlas; nadie tampoco a través de los mares recogió el eco estruendoso de los fragores épicos. Fray Bartolomé de las Casas llevó en su voz a los españoles, el grito desesperado de las razas que morían bárbaramente exterminadas y ni esa voz supo oírse.

Ningún pueblo en Europa estaba sin embargo mejor preparado que España para aprovechar en su literatura la novedad y la grandeza americanas; ella tenía mas libre que todos el genio de la poesía; ella era como ninguna otra, admiradora de la acción heroica y denodada. Es probable que en la península ibérica solo se conociera al nuevo continente por su aspecto mas prosaico y repugnante, por su riqueza material y metálica. * Cristóbal Colón topó con América buscando un camino más corto y fácil al comercio con las Indias. La conquista se hizo en nombre de la religión con el estímulo del oro; los colonizadores fueron gente de presidio y víctimas del hambre y la miseria: América solo atraía aventureros. Fué necesario que Cervantes desesperase de su vida en la Metrópoli para que pensara trasladarse a aquella. José M. de Heredia ha dicho juntamente en un soneto magnífico el sueño de gloria y el ansia de riquezas que trabajaban a los conquistadores:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mistérieux du monde Occidental.

* Fernando de Herrera en sus *Comentarios* sobre Garcilaso, demuestra que esto no es exacto a su respecto, poniendo sobre todos los hechos heroicos la quema de las naves de Cortés: la conocía y admiraba; no la cantó sin embargo.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

Ou penchés a l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles

(Les Conquérants).

El mismo poeta ha descripto en cuadros maravillosos la naturaleza americana que en el norte y el oeste vieron sin asombro *Les Conquérants de l'Or*. Puede extrañar que los españoles no cantaran sus proezas en América, porque nada les faltaba para hacerlo; pero habría que desconocer en las condiciones humanas el imperio del tiempo y las leyes de la historia, para esperar de la poesía clásica una emoción o una pintura de las cosas naturales, análogas a las de nuestros días. El mundo no era para los poetas de entonces lo que hoy para los contemporáneos; la vida aparecía radicalmente distinta en el hombre y en cuanto le rodea, y aquel estaba así aislado en medio del universo. Cuando en Europa se supo la existencia de los indios americanos hubo que discutir si tendrían alma redimida por la sangre de Cristo. No sentían en las razas diferentes la hermandad humana; no era pues posible que en los aspectos de la naturaleza adivinaran el gesto cambiante de una vida común y universal. Ni siquiera sorprendían frente a sí un enigma; todo estaba explicado: el mundo, obra de Dios, narraba su poder infinito; la tierra hostil al hombre, avara de sus frutos,

era el lugar de un castigo y una prueba. Europa—es verdad—tuvo a pesar de esto, una poesía del campo. La aprendió de los griegos y latinos y solo fueron capaces de hacerla propia unas pocas almas excepcionales. Un poeta, Alonso de Ercilla y Zúñiga, vino con los conquistadores y quiso cantar la conquista: no encontró en los españoles héroe para su poema; no acertó a ver en la barbarie de los indios mas poesía que un heroísmo europeo y una pastoral de jardines; no mostró en la naturaleza sino obstáculos y peligros.

Tuvo América bajo el régimen colonial una literatura genuinamente europea hasta que también de Europa recibió primero las ideas de libertad y después el gusto romántico de las soledades agrestes, de los bosques misteriosos, de las montañas, de las cumbres, de las aguas muertas en los lagos o torrenciales en los ríos, de los mares infinitos, del mundo y de su vida inquieta en las formas insuficientes para contenerla. No fue como injustamente se ha hicho, la opresión de España lo que hasta el siglo XIX privó a América de una literatura propia. Es cierto que en ella despertaron juntas la libertad y las letras; pero esa coincidencia fue meramente casual y nada permite suponer que retardada o impedida la separación de la metrópoli y sus colonias, hubiese por eso perdido su influencia en el continente americano, el romanticismo imperante. De este nació la literatura en América. La independencia política encendió sin duda a sus cultivadores en el fuego de los entusiasmos patrios y contribuyó así eficazmente como factor de segundo orden a su desenvolvimiento; ella dio fuerzas, pero no vida, a la poesía

del nuevo mundo. Poco o nada puso el romanticismo en el *Canto a Bolivar* por *La victoria de Junín* y en la silva *A la agricultura de la zona tórrida* y no es seguro que sin los acontecimientos políticos se conocieran hoy como poetas a José J. de Olmedo y Andrés Bello. Este hubiera podido escribir bajo cualquier régimen su pintura de la flora continental y su instigación al trabajo: no es con todo presumible que lo hiciese a no haber visto abierta por el sistema republicano en la democracia reinante, una era que igualando a todos en la ambición hacía mas viva la necesidad de sus incitaciones a la paz, al amor de la tierra y al esfuerzo útil y fecundo. Es difícil creer que Olmedo, el cantor de las batallas y la libertad, hubiera encontrado un tema digno de su numen en la existencia oscura y tranquila de la Colonia. Pero ni Olmedo ni Bello encarnan en sus versos el corazón de América y su poesía. Ambos la celebraron, el uno en su historia y el otro en su naturaleza a la manera clásica de los poetas europeos. José M. de Heredia es sin disputa, mas americano que ellos por su espíritu y sus asuntos: su canto al *Niágara* hubiera sido a faltar la Revolución, mas reposado, pero siempre habría dicho de igual modo la majestad del torrente, su ímpetu sin freno, su grandeza sin límite.

Dos son los elementos esenciales que ofrece como característicos a la poesía, América: uno su naturaleza, otro la situación del hombre en el continente. Quiso la suerte que la Revolución estallase cuando bajo la influencia del romanticismo era posible el aprovechamiento del primero y que en seguida la organización democrática diera todo

su valor al segundo. Así nacieron hermanas en América la libertad y la poesía.

Castellana por la lengua, europea en la cultura, la producción literaria hispanoamericana es continental por el campo inmenso que le sirve de teatro, por las costumbres y la manera de ser que refleja.

Hasta ahora ha tenido mas poetas idealistas que escritores de observación: puede pues afirmarse que no ha mostrado sino incidentalmente o en grado muy reducido la originalidad del suelo y del hombre americanos.

Mayo 8 de 1914.

JOSÉ MARÍA DE HEREDIA

José María de Heredia nació en Santiago de Cuba en diciembre 31 de 1803. Sus padres, naturales de Santo Domingo, habían abandonado esta isla cuando pasó por breve tiempo a poder de Francia. A ella se trasladaron en 1810 Heredia y su madre mientras su padre se disponía a ocupar el puesto de oidor en la Audiencia de Caracas. Se cuenta que Heredia ya traducía entonces corrientemente a Horacio y que sabía leer desde que tuvo tres años de edad. A los diez, componía versos: su pariente y compatriota, el poeta francés de su mismo nombre, conserva unas producciones suyas de esa época; en la colección de sus poesías figura alguna fechada en 1813. En 1812 cursó en Caracas donde se hallaba su padre, latinidad y filosofía. Vuelto a Cuba se graduó de bachiller en leyes y vivió después en México algún tiempo con su padre hasta que este murió. En Matanzas donde se estableció con su familia, comenzó la práctica profesional para recibirse de abogado y sin concluirla obtuvo su título en Puerto Príncipe en junio de 1823. En noviembre de ese mismo año se vió obligado a huir de Cuba: poco

favorable al principio a la Independencia Americana como formado en el respeto mas sincero y profundo de un padre funcionario y amigo del régimen español, cuando a su muerte cesó en él la influencia paterna se entregó con alma y vida a las conspiraciones patrióticas y sorprendido en una de ellas emigró ocultamente a los Estados Unidos. Poco después de su fuga se le condenaba en rebeldía a extrañamiento perpetuo. Dos años pasó en la República del Norte amargado por su aislamiento en medio de una raza en todo contraria a su natural En agosto de 1825 se dirigió a México; allí fue bien recibido y contrajo matrimonio; ocupó el cargo de oficial quinto en el Ministerio de Relaciones Exteriores y habiéndose habilitado para ejercer la abogacía fué sucesivamente Juez de distrito y de primera instancia, Fiscal interino de la Excma. Audiencia y también interinamente Ministro de ella. En representación de la Audiencia formó parte de una comisión de Códigos para el Estado. En 1833 se le eligió Diputado a la Legislatura; a los pocos meses renunció el cargo y fue nuevamente Fiscal interino de la Audiencia y miembro esta vez efectivo de ella. Desempeñó además otros cargos y comisiones de importancia; entre ellos las cátedras de literatura y de historia y la presidencia de la Junta de Instrucción Pública.

La estadía de Heredia en México tuvo honda transcendencia sobre sus propósitos políticos. Siguió conspirando los primeros años por la independencia de Cuba; en 1832 fué por ello condenado a muerte y confiscación de bienes. No pudo ser, a su pesar, un espectador tranquilo de la política mexicana. El ideal democrático con-

vertido en régimen de gobierno no daba los frutos esperados. Heredia confiado en el sistema político, no desesperó todavía ni de su eficacia ni de los hombres: culpó solo al grupo que abusaba del poder; en 1832 se unió a la revolución del general Santa Ana y fue su secretario; un año mas tarde, triunfante el movimiento, votó como Diputado por Santa Ana para la presidencia y a poco vió con desencanto que el soldado entusiasta de la causa republicana, elevado a la presidencia, era como su antecesor un gobernante despótico. Con este y otros desengaños comprendió que el cambio de las instituciones no mejora ni corrige a la naturaleza humana y perdió toda fe en el ideal que había hecho de su vida un sacrificio. En abril de 1836, solicitando permiso para entrar a Cuba, hacía esta confesión desesperada: «Es verdad que ha doce años la independencia de Cuba era el mas ferviente de mis votos y que por conseguirla habría sacrificado gustoso toda mi sangre; pero las calamidades y miserias que estoy presenciando hace ocho años, han modificado mucho mis opiniones y vería como un crimen cualquier tentativa para trasplantar a la feliz y opulenta Cuba los males que afligen al continente americano». Sus palabras eran sinceras y sentidas; había en ellas y en su acatamiento a las autoridades españolas una desilusión capaz de influir en los patriotas cubanos: Heredia la sabía y las escribió. Permaneció en Cuba junto a su madre, desde noviembre de 1836 hasta enero del año siguiente. De vuelta a México dirigió la *Gaceta Oficial* de la República y por delicadeza de salud debió conformarse a tareas sencillas en cargos inferiores a los que ya había desempeñado. Murió reli-

giosamente en Toluca el 12 de mayo de 1839. En carta fechada diez días antes escribía a su madre: «Porque se que le será de mucho consuelo si no volvemos a vernos, diré a Vd. que me he preparado a lo que el Señor disponga con una confesión general y que he de vivir y morir en el seno de la Iglesia».

Heredia colaboró en varias revistas de Cuba y de México: en la *Biblioteca de Damas* (1820), *El Iris* (1826), *La Miscelánea* (1829), *El Indicador de la Federación Mejicana*, etc.; compuso para el teatro, o más bien adaptó al castellano algunas obras: *Eduardo IV o El Usurpador* (1819), *Atreo* (1822), *Sila* de Jouy (1825), *Abufar* de Ducis, *Mahoma o El Fanatismo* de Voltaire, *Tiberio* (1827) y *Cayo Graco*, las dos de Chenier, *Saúl* de Alfieri y *Los últimos romanos*; publicó en cuatro pequeños volúmenes unas *Lecciones de Historia Universal*, en parte arregladas y en parte traducidas de Tytler; dejó muchas cartas y artículos aun no recogidos y un grueso libro de poesías.

Solo vamos a ocuparnos de estas. El mismo Heredia las dividió en varios grupos: en uno reunió las imitaciones y traducciones; los restantes, donde no todo es original como pudiera hacerlo creer la sección anterior, comprenden las poesías *amatorias*, las *filosóficas y morales*, las *patrióticas* y otras *varias*.

Hay composiciones fechadas en abril de 1819, cuando el poeta contaba quince años y otras que son de 1839, poco anteriores a su muerte. El conjunto no puede pues ser igual ni menos aún perfecto.

Las primeras poesías de Heredia son de gusto netamente clásico: no difieren sino por su insuficiencia de las que pudieron ser sus modelos. En las amatorias el se llama Fileno y su amada Lesbia; razona discretamente sobre la partida, la ausencia y la infidelidad; promete y reclama «fino amor»; monologa entristecido con el recuerdo de la dicha:

> Dulce memoria de la prenda mía
> Tan grata un tiempo como triste ahora;

habla a un rizo de pelo; borra en la corteza de un árbol la cifra, mas duradera que el amor, en que su nombre se conserva unido al de la amada pérfida y mentirosa; usa la estrofa sáfica; tiene la expresión descolorida y floja, que es faltarle lo mas personal de su verdadero estilo. En las patrióticas hay ya mas vislumbres del fuego en que arderán sus mejores versos; aquí el tema y el sentimiento responden a la manera briosa del poeta y sin que de en ellos su justa medida, permite entrever en las fuertes locuciones ajenas y originales que teje en sus estrofas, la consistencia viril, el arranque, el empuje de su personalidad agitada y tumultuosa.

Ni en sus primeras ni en sus posteriores poesías inspiradas en el amor y la patria produjo Heredia las obras que pudieron esperarse de su maestría y su temperamento sensual y exaltado. Don Marcelino Menéndez y Pelayo atribuye las deficiencias de sus composiciones amorosas a la viveza de su sensualidad: «Quizá—dice.—Heredia amó demasiado para ser buen poeta amatorio». Esta explicación que no comprende por cierto sus primeras poe-

sías, puede extenderse a las patrióticas. La vehemencia de la impresión y el sentimiento impide en Heredia la reflexión tranquila y el trabajo literario: su obra nace así espontánea y ardorosa, pero no perfecta; tiene el arrebato, el frenesí de la pasión con todos sus desarreglos; sin la virtud aquietadora del arte, ahoga en el grito las armonías del canto.

Varias poesías deben exceptuarse en parte de lo dicho, por sus rápidas descripciones, por las frases que encierran en su intensidad concisa un sentido desbordante y por la valentía del impulso apasionado. Canta como Byron la libertad del hombre dueño de su destino en medio del océano:

Y amé desde mi infancia tormentosa
Las mujeres, la guerra, el Oceano.

¡El Océano!... ¿Quien que haya sentido
Su pulso fuertemente conmovido
Al danzar en las olas agitadas,
Olvidarlo podrá? Si el despotismo
Al orbe abruma con su férreo cetro,
Será mi asilo el mar. Sobre su abismo
De noble orgullo y de venganza lleno,
Mis velas desplegando al aire vano,
Daré un corsario mas al Oceano,
Un peregrino mas a su hondo seno.
. . . . . .
Libre y altivo en el sumiso mundo
De la opresión sangrienta y coronada.
Ni temo al odio, ni al favor impetro.

(Proyecto).

Anima a las cosas con su emoción cuando compara el lugar desnudo y frío de su destierro al cuadro de la espléndida naturaleza cubana:

¡Que mudanza cruel! Enfurecido
Brama el viento invernal: sobre sus alas
Vuela y devora el suelo desecado
El yelo punzador. Espesa niebla
Vela el brillo del sol y cierra el cielo,
Que en dudoso horizonte se confunde
Con el oscuro mar. Desnudos gimen
Por doquiera los árboles la saña
Del viento azotador. Ningún ser vivo
Se ve en los campos. Soledad inmensa
Reina y desolación, y el mundo yerto
Sufre de invierno cruel la tiranía.
¿Y es esta la mansión que trocar debo
Por los campos de luz, el cielo puro,
La verdura inmortal y eternas flores
Y las brisas balsámicas del clima
En que el primero sol brilló a mis ojos
Entre dulzura y paz? . . .

(A Emilia).

En el grupo de las poesías amatorias son mas frecuentes y sostenidos, en la desigualdad de la composición, los aciertos pasajeros y podrían citarse *A la estrella de Venus* y *El desamor*, sobre todo la primera, donde lo mediocre y lo malo es muy poco y está disimulado en las bellezas del conjunto. No es la esperanza alegre ni la embriaguez de la pasión lo que mejor canta en ellas Heredia sino el sentimiento manso de melancolía o de nostalgia que sigue a las ilusiones disipadas y al dolor de la ruptura:

La dulce y melancólica memoria
De su perdido bien y de su gloria...

... amar también y amar desesperado...

... una estéril pasión, que es mi tormento
Con su belleza misma,

... en el solo y eterno pensamiento
De amarla y de llorar...

(A la estrella de Venus)

Heredia pudo ser un romántico por la calidad de su espíritu y por su amor de la tristeza; no lo fue sin embargo. El ideal patriótico cubano, opuesto a la dominación española, señaló una barrera y un límite a su humanitarismo sentimental; el odio contra España, por amor del suelo patrio sojuzgado, no se avenía con el vago espíritu fraternal de la nueva escuela. Mas aún que esta circunstancia, lo separó del romanticismo su gusto clásico de la forma clara y precisa. Ya se ha visto que empezó componiendo versos calcados sobre el patrón mas vulgar de la poesía clásica; desechó después lo que en sus primeras producciones había de artificial y frío haciendo entrar en la antigua forma, a la que permaneció siempre fiel, una chispa de su alma y la visión de América.

La poesía inglesa influyó poderosamente sobre el mostrándole por un lado, en Byron, el valor estético de la actitud rebelde y esforzada, y por otro, en su tendencia tradicional, el gusto de la descripción y del paisaje. Heredia conoció desde temprano en Chateaubriand la originalidad de los aspectos naturales americanos: inspirándose

en *Atala* compuso unos versos que no solo reproducen la situación moral de este sino también las condiciones físicas de su existencia errante a través de los bosques y desiertos:

¿Que han menester los hijos de los bosques
Para vivir? En su follaje verde
Felice techo nos dará la encina.
Saldrá el brillante sol, y a par sentados
Al margen de torrente bullicioso,
Veremos con placer su luz divina.
O a la sombra de un álamo frondoso...
Miraremos pasar la ardiente siesta.

(*Atala*).

A estas influencias que determinaron la elección de la poesía descriptiva como forma y de la naturaleza americana como tema, hay que agregar las del movimiento literario español que en Quintana dió a Heredia el tipo de la poesía oratoria y en Cienfuegos su gusto por las meditaciones tristes y hasta sus desarreglos de inspiración y de estilo.

Heredia pertenece al grupo de escritores que en los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del siglo XIX, unieron y conformaron algunas cualidades de la antigua escuela clásica a otras que mas tarde aparecerían libres y enteramente separadas de aquellas en el romanticismo. ¿Quién no ve en las complacencias melancólicas de su poesía de amor un signo indudable del gusto romántico? Y es en esa misma poesía donde se levanta un ideal de libertad cívica y de antigua virtud, ajeno a todo sentimentalismo, fuerte, varonil, hecho de voluntad y de inteligencia:

Y amor, virtud y libertad cantaba
Entre los brazos de la amada mía.

(Renunciando a la poesía).

¿Que es ¡ay! la vida sin virtud ni amores?

(*En mi cumpleaños*).

¡Oh! si pudiera
Hacerme amar de ti como te adoro,
¡Cual fuera yo feliz! ¡como viviera
Del mundo en un rincón, desconocido,
Contigo y la virtud!...

(*A... en el baile*).

El mismo Heredia ha definido bien el carácter de su poesía que traduce en las descripciones un estado espiritual y prefiere derramar el sentimiento en las cosas o concentrarlo en fórmulas breves y sentencias, a exponerlo directa y prolijamente:

Por doquiera este espíritu reside
Mas invisible. Del etéreo cielo
Baja, y se manifiesta a los mortales
En la nocturna lluvia y en el trueno.
Allí le he visto yo: tal vez sereno
Vaga en la luz del sol cuando este inunda
Al cielo, tierra y mar en olas de oro;
De la música tiembla en el acento:
Ama la soledad: escucha atento
De las aguas con furia despeñadas
El tremendo fragor. Por el desierto
Los vagamundos árabes conduce,
Soplando entre sus pechos agitados

Un sentimiento grande, indefinido,
De agreste libertad. En las montañas
Se sienta con placer, o de su cumbre
Baja y se mira del Oceano inmóvil
En el hondo cristal, o con sus gritos
Anima las borrascas. Si la noche
Tiende su puro y centellante velo,
En la alta popa reclinado inspira
Al que estático mira
Abajo el mar, sobre su frente el cielo.

(*Poesía*).

Las descripciones de Heredia, parte principalísima de su gloria, tienen un sello personal. En el cuadro de los aspectos y de los fenómenos que otros antes y después vieron y cantaron, ha logrado imprimir una manera de ser propia de su espíritu; porque mas bien que describir el reflejo de lo exterior en su alma cuidando de conservar a la visión la exactitud de lo visto, lo que hace es lo contrario: elige y recoge en el mundo externo solo aquellas apariencias y movimientos que reflejan el reposo o la agitación de su ánimo. Sus descripciones han sido llamadas *sintéticas*: lo son en verdad; sintetizan el cuadro natural reduciéndolo a la expresión clara y enérgica de un solo y grande sentimiento, que es generalmente el de la fuerza moral. Así ante el *Niágara* exclama:

Yo digno soy de contemplarte: siempre
Lo común y mezquino desdeñando,
Ansié por lo terrífico y sublime.
Al despeñarse el huracán furioso,
Al retumbar sobre mi frente el rayo,
Palpitando gocé: ví al Oceano

Azotado del austro proceloso
Combatir mi bajel y ante mis plantas
Sus abismos abrir, y amé el peligro.

El alma libre, generosa, fuerte,
Viene, te ve, se asombra,
...y aun se siente elevar cuando te nombra;

y en la confusión espantosa de las aguas adivina y se dirige a Dios:

ahora
Entera se abre a tí; tu mano siente
En esta inmensidad que me circunda,
Y tu profunda voz baja a mi seno
De este raudal en el eterno trueno.

Es curiosísima y original esta impresión de Heredia. El concierto de los mundos y de los átomos no llega a su espíritu incapaz de abismarse en la «música pitagórica» y meditar «en el silencio de los espacios infinitos». Su exaltación es mas violenta que íntima; necesita una realidad próxima y desmesurada, que esté al alcance de los sentidos y no se deje abarcar por ellos. Para Heredia está Dios en el tumulto y en el cataclismo mas claramente que en el reposo «en el orden. No hay que confundir esta actitud religiosa con la vulgar y mezquina del miedo a Dios: Heredia siente a Dios sin cobardía en el horror sagrado de los antiguos, que es una compenetración del alma humana y de un poder superior que no la quebranta ni somete. Heredia no humilla su cabeza ante Dios; al contrario, la hiergue:

¡Sublime tempestad! ¡como en tu seno,
De tu solemne inspiración henchido,
Al mundo vil y miserable olvido
Y alzo la frente de delicias lleno!
¿Do está el alma cobarde
Que teme tu rugir?... Yo en ti me elevo
Al trono del Señor: oigo en las nubes
El eco de su voz; siento a la tierra
Escucharle y temblar

(En una tempestad).

Este alzar la frente es característico del poeta: es su movimiento instintivo en medio de los grandes fenómenos naturales, frente a Dios, como lo es junto a su amada en el transporte de la pasión correspondida:

¡Y tu me amas! ¡Oh Dios! ¡Cuanta dulzura
Siento al pensarlo! De esperanza lleno
Miro lucir el sol puro y sereno,
Y se anega mi ser en su ventura.
Con orgullo y placer alzo la frente...

(A mi amante).

Sentimiento de melancolía o arranque violento de ánimo y gran poder imaginativo.—todas cualidades románticas: expresión clara y nítida, aunque a veces incorrecta, procedimientos y desarrollos de la escuela clásica: he aquí los elementos de la poesía de Heredia. Dos veces acertó a hacer con ellos una obra maestra: la primera a los diez y siete años (diciembre de 1820); la segunda a los veinte (junio de 1824). *En el Teocalli de Cholula*, sumido en la paz y el silencio de la tierra, solo en la inmensidad del paisaje circundado por montañas, a la hora en

que el crepúsculo apaga la luz del día y hace que en nosotros las cosas sean mas de nuestra memoria que de nuestros sentidos y que nos sintamos pequeños como nuestro pensamiento y débiles como nuestro corazón en medio de lo infinito, en el lugar y el instante mas apropiados, dijo la resignación tranquila al acabamiento fatal de cuanto existe. Frente al *Niágara* igualó su inspiración al torrente: evocó en el tumulto de las cataratas, las agitaciones de su alma y de su vida: sintió dentro de si una voluntad de ser, libre y entera, mas poderosa que el torbellino ciego de las aguas despeñadas, sublime en su grandeza, inútil en su aislamiento, y se entregó con ella, en la oda admirable, a un deseo infinito de gloria inmortal.

Ni en la lengua ni en la versificación de Heredia hay mas mérito que alabar que su energía. Sus frases están frecuentemente mal construídas; su léxico es poco abundante; incurre en muchos galicismos; a pesar de su tendencia descriptiva, no traduce bien las sensaciones de la vista sino raramente.

Heredia ha empleado los versos de once, ocho, siete, seis, cinco, doce y diez sílabas; ha hecho algún soneto; dos o tres composiciones sáficas; otras tantas en cuartetos; varias en estrofas de ocho versos, sin rima el primero y el quinto, con rima consonante llana el segundo y el tercero, el sexto y el séptimo, con rima consonante aguda el cuarto y el octavo; algunas sin rima; no pocas, polimétricas sin combinar las medidas, manteniendo en unas estrofas el endecasílabo y en otras el octosílabo, hepta-

sílabo, hexasílabo o pentasílabo; dos en quintetos de tres primeros versos sin rima y los dos últimos pareados. Su versificación mas usada es la combinación del endecasílabo y el heptasílabo con rima en estrofas irregulares.

La versificación de Heredia tiene una particularidad: en ella los acentos internos obligatorios del endecasílabo se marcan muy seguidamente con vocablos agudos y a veces la frase se corta al mismo tiempo inmediatamente después de la sílaba acentuada. Cuando el poeta no abusa de este procedimiento, logra con el cierta brusquedad que impresiona con el efecto de un impulso contenido en el arranque; pero cuando lo utiliza en series de versos ininterrumpidas produce un martilleo desagradable y chocante.

Noviembre 16 de 1913.

JOSÉ JOAQUÍN DE OLMEDO

José Joaquin de Olmedo nació en Guayaquil el 19 de marzo de 1780 y no el 20 como por error consta en el registro parroquial de su bautismo. Su padre fue español, oriundo de Málaga; trasladado a América en 1757, ocupó en Guayaquil los cargos civiles mas importantes. Su madre doña Ana Francisca Maruri pertenecía a una de las familias mas acomodadas y cultas del Ecuador.—Desde los nueve años estudió gramática y latinidad en el colegio dominicano de Quito; en 1794 pasó al de San Carlos en Lima y en este obtuvo por oposición, a los veinte años, la cátedra de filosofía. Acabó su carrera de jurisprudencia en la Universidad de San Marcos en 1805 y se recibió de abogado en 1808. Enseñó derecho civil en el colegio de San Carlos y fue catedrático de Digesto en la Universidad.

En 1809 el Obispo de Huamanga D. José V. Silva y Olave, algo pariente suyo, elegido miembro de la Junta Central en España, se propuso llevarlo a la Metrópoli de secretario; pero llegados los dos a México supieron la disolución de la Junta y regresaron en seguida. Un

año mas tarde, el 11 de setiembre de 1810, el mismo Olmedo era elegido en Guayaquil diputado a las Cortes españolas. Ocho meses duró su travesía hasta Cádiz. Su actuación en las Cortes fue oscura: solo se sabe de algún breve discurso suyo y especialmente de uno por la abolición de las *mitas*, servidumbre forzada a la que estaban sometidos los indios. En agosto de 1812 se le designó para secretario de las Cortes y en marzo de 1813 para miembro y secretario de la Diputación Permanente. En febrero de 1814 contribuyó con su voto a rechazar el tratado convenido entre Napoleón y Fernando VII y a imponer al Rey la Constitución liberal de 1812. Esta decisión fue inútil: en mayo las Cortes fueron disueltas y sus miembros mas conspicuos, entre ellos Quintana y Gallego, perseguidos y encarcelados. Olmedo temeroso de igual suerte, vivió ignorado en España algún tiempo hasta que pudo embarcarse en Cádiz para la Habana. Llegó al Ecuador en 1816.

Al año siguiente contrajo matrimonio con su parienta doña Rosa de Icaza, de quien tuvo tres hijos.

El mismo dia que en Guayaquil se proclamó la independencia de España, el 9 de octubre de 1820, Olmedo fue elevado por sus conciudadanos al mas alto cargo con la denominación de Jefe Político. Convocó de inmediato una asamblea popular, sometió a su aprobación un proyecto de Reglamento constitucional y obtuvo que ella designara para ejercer el Gobierno de la Provincia, una Junta de la que Olmedo fue Presidente.

Era partidario de que su país se constituyera en nación desligada de Colombia y tuvo que resistir las pretensio-

nes contrarias de Bolívar. No por esto dejó de ayudarle con gente y otros medios para su ejército. Bolívar después de ineficaces tentativas amistosas con la Junta de Gobierno, rechazando hasta la idea de consultar al pueblo, declaró de hecho anexada a Colombia la región ecuatoriana. Apenas ocurrido este hecho, el 29 de julio de 1822, Olmedo emigró al Perú para dejar que *las cosas entrasen a su asiento y los ánimos recobrasen su posición natural.* Al hacerlo escribió a Bolívar una carta llena de indignación y valentía. «Sé que está preparada nuestra acusación y aun escrita la sentencia»—le decía. «Una aclamación popular me sería menos grata». «Es dulce participar de una desgracia mas honrosa que un triunfo».

Llegado al Perú, una de sus provincias lo eligió para que la representase en el Congreso Constituyente, Fue en este uno de los miembros encargados de redactar el proyecto de Constitución y el que escribió su exposición de motivos. Comisionado por el Congreso, se entrevistó con Bolívar para ofrecerle la dirección de la campaña peruana contra las fuerzas españolas. Ya había olvidado su resentimiento reciente por la actitud violenta del Libertador en su patria. Bolívar pasó al Perú y puso término con las victorias de Junín y Ayacucho a la dominación de España sobre América.

Olmedo entre tanto había vuelto a Guayaquil. No bien tuvo noticia del triunfo de Junín (agosto 6 de 1824) decidió cantarlo y trabajó en su composición mas célebre, *La victoria de Junín*, desde entonces hasta abril de 1825. El Gobierno del Perú le confirió el 15 de enero de ese

año la ciudadanía peruana y lo encargó en agosto de una misión diplomática en varias naciones europeas. Conoció en el desempeño de esa misión a don Andrés Bello con quien cultivó después la mas constante amistad.

A su regreso, establecido en Guayaquil, consultado por Bolívar sobre la Constitución boliviana, desaprobó en ella la organización del poder ejecutivo y declinó el ofrecimiento que aquel le hizo para que ocupase el Ministerio de Relaciones Exteriores en la República de Colombia. Retirado por completo de la política, asistió sin ninguna intervención a la guerra entre Perú y Colombia. Cuando terminada esta quedó en el Ecuador dueño de la situación política el general venezolano Juan José Flores y se convocó un Congreso para que diese al país una constitución, reunido aquel en agosto 14 de 1830, Olmedo fue uno de sus miembros mas influyentes. Se eligió al general Flores para primer presidente por cuatro años. Olmedo renunció la vice-presidencia y fue nombrado gobernador de Guayas; pero también abandonó al poco tiempo este puesto, indignado por la marcha de los asuntos oficiales. Mas tarde, en 1834, cuando Flores habiéndose apoderado de su enemigo Vicente Rocafuerte, lejos de ofenderle, firmó un convenio obligándose a no aceptar su reelección para la presidencia, se reconcilió con el y fue su partidario en la guerra civil que terminó el 18 de enero de 1835 en la batalla de Miñarica. Olmedo confundiendo en iguales apoteosis una gloria y una vergüenza de América, celebró a Flores después de esa victoria como había cantado a Bolívar después de Junín.

De nuevo se alejó de la vida pública a su quinta La

Virginia en la Provincia de Guayaquil y desde entonces, durante diez años, solo momentáneamente salió de ella en 1835 para concurrir a la Convención de Ambato y adoptar una constitución nueva, obra en mucho suya, como lo había sido la precedente. En ese tiempo fue cuando tradujo del inglés en verso castellano las epístolas segunda y tercera del *Ensayo sobre el hombre* por Alejandro Pope.

En marzo de 1845 estalló una revolución contra el general Flores reelecto presidente por ocho años en 1843 después de otros ocho de gobierno. Olmedo, Vicente Ramón Roca y Diego Noboa fueron los directores de ella. La paz se firmó precisamente en la quinta del primero y es conocida con el nombre de ella: *pacto de La Virginia*. Olmedo y Roca fueron a fines de ese año los dos candidatos mas serios para la presidencia. Las elecciones duraron en sesión permanente de la Asamblea Nacional, dos días y después de ochenta escrutinios triunfó Roca por un solo voto.

Comisionado oficialmente para reclamar del Perú los restos del ecuatoriano La Mar, muerto en Costa-Rica y trasladado al Perú como héroe de su independencia, Olmedo pasó a esta república, pero sus gestiones no dieron resultado y regresó a principios de 1847.

Murió el 19 de febrero de ese año. Sus biógrafos han insistido siempre en la preparación religiosa que precedió a su muerte, los unos para hacer de ella un argumento contra la actuación liberal de toda su vida anterior, los otros para presentarla como una debilidad indigna de sus antecedentes personales o disculpar en ella un simple acto de buena voluntad hacia su familia. *

* Estos datos biográficos han sido tomados casi totalmente de la noticia acerca de Olmedo escrita por D. Clemente Ballén y publicada al frente de las *Poesías* de aquel en la edición de Garnier Hermanos.

La obra literaria de José Joaquín de Olmedo está constituida por informes, proclamas, cartas y poesías. Hasta ahora no se han reunido en libro mas que estas últimas y puede asegurarse que las mas de ellas y todo cuanto ha dejado el poeta interesa exclusivamente por sus cantos *A Bolívar* en *La victoria de Junín* y *Al general Flores vencedor de Miñarica*. Apenas pueden agregarse a ellos por su valor de poesía, la *Silva a un amigo en el nacimiento de su primogénito* y la primera epístola del *Ensayo sobre el hombre*. Casi todas las composiciones líricas de Olmedo están en el volumen que la casa Garnier Hermanos publicó en 1896. Enrique Piñeyro ha insertado en su estudio sobre el poeta otras cuatro; entre todas, originales y traducidas o imitadas, son treinta.

Olmedo ha sido estudiado por los hermanos Gregorio V. y Miguel L. Amunátegui, Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo, Manuel Cañete y Marcelino Menéndez y Pelayo. Es pues forzoso resignarse a repetir lo ya dicho siempre que de el quiera formularse un juicio sin extravagancia.

En los años en que escribió *La victoria de Junín, canto a Bolívar* (1825) y *Al general Flores, vencedor de Miñarica* (1835), el romanticismo no había aun logrado en América, vida independiente, pero ya existía; en ella como en sus comienzos europeos, se manifestaba débilmente mezclado a las tendencias y los procedimientos del clasicismo. Olmedo sin intenciones deliberadas ni programa alguno de escuela literaria, entró a medias en las corrientes nuevas de la poesía y fundió en lo clásico de su formación algo, muy poco de lo romántico de su tiempo. Como Quintana y Gallego en

España, es exteriormente considerado, en la forma y los recursos de su poesía, un clásico bien definido; pero su espíritu contiene en ideas germinales todavía no aplicadas a la literatura, los fundamentos de la transformación romántica. Es un cantor de la libertad y de las cosas actuales que no se ha libertado aún de los principios clásicos ni pone en sus versos con el alma de sus días, la imagen vaga y flotante que, destronada la razón de su imperio omnímodo en el hombre, deja en nosotros el mundo al capricho de los sentimientos. Olmedo no es por gusto ni por escuela, un romántico; el romanticismo estaba a su rededor, el era un clásico. En el motivo de su inspiración algo es moderno, pero es antigua la forma de su canto. El vuelo de la imaginación rompe a cada paso en sus grandes composiciones las medidas estrechas y equilibradas y sin embargo hasta el arrebato muestra en su desarrollo el procedimiento conocido y rancio de las amplificaciones y los lugares comunes. Olmedo señala y representa el período de la transición entre una manera antigua y otra nueva, entre el canon de la preceptiva y el modelo y la expansión libre y sincera, sin cortapisa ni artificio.

Su residencia en España desde 1811 hasta 1813 y su actuación en las Cortes pusieron a Olmedo en relación obligada con Quintana, y no es posible dudar que iguales en tendencias y en ideas, el poeta español no influyera poderosamente en el americano. No deben con todo explicarse la inspiración y el estilo de Olmedo solo por el ejemplo de Quintana; puesto que su composición *En la muerte de doña María Antonia de Borbón, Princesa de*

Asturias fechada en mayo de 1807, cuando aun le era este seguramente desconocido, revela ya con las naturales vacilaciones de la incipiencia su carácter brioso y grandilocuente. Quintana es el poeta a quien mas se parece Olmedo. Menos regular y sostenido en la grandeza, tiene este sobre el la ventaja de unir a los sentimientos varoniles de entusiasmo, indignación o enojo, comunes a ambos, otros que hacen mas amplia y mas completa su poesía. El mismo Olmedo la definió bien al decir en la introducción de su canto *Al general Flores*, que igual a un águila que se eleva al cielo y desde lo alto cae a las selvas, su musa levantada en amor patrio vuelve azorada al suelo. Otro es el sentido que el da a sus palabras; pero ellas pueden también servir para mostrar como a su inspiración de lo humano y heroico se mezcla una parte de cuadro natural, de imagen de la tierra.

Cual águila inexperta que impelida
Del regio instinto de su estirpe clara,
Emprende el precoz vuelo
En atrevido ensayo,
Y elevándose ufana, envanecida,
Sobre las nubes que atormenta el rayo,
No en el peligro de su ardor repara,
Y a su ambicioso anhelo
Estrecha viene la mitad del cielo;

Mas de improviso deslumbrada, ciega,
Sin saber donde va, pierde el aliento,
Y a la merced del viento
Ya su destino, y su salud entrega;
O por su solo peso descendiendo,
Se encuentra por acaso

En medio de su selva conocida,
Y allí la luz huyendo, se guarece,
Y de fatiga y de pavor vencida,
Renunciando al imperio desfallece:

Así mi musa un día
Sintió la tierra huír bajo su planta,
Y osó escalar los cielos, no teniendo
Mas genio que amor patrio y osadía.
En la región etérea se declara
Grande sacerdotisa de los Incas:
Abre el templo del Sol; flores y ofrendas
Esparce sobre el ara;
Ciñe la estola espléndida y la tiara;
Inquieta, atormentada
De un dios que dentro el pecho no le cabe,
Profiere en alta voz lo que no sabe,
Por ciega inspiración. Tiemblan los reyes
Escuchando el oráculo tremendo:
Revelaciones, leyes
Dicta al pueblo; describe las batallas;
De la patria predice la victoria,
Y la aplaude en seráficos cantares:
De los Incas deifica la memoria.
Y a sus manes sagrados,
Si tumba les faltó, levanta altares.

Mas cuando ya su triunfo absorta canta,
Atrás la vista torna,
Mira el abismo que salvó, y se espanta;
Tiembla, deja caer el refulgente
Sacro diadema que sus sienes orna,
Y flaco el pecho, el ánimo doliente
Cual si volviera de un delirio siente;
Y de la santa agitación rendida,
Quedó en lento deliquio adormecida.

Estas estrofas se refieren al canto *A Bolívar* sobre *La victoria de Junín* cuando hablan del entusiasmo que trasporta a la musa como al águila, y al abatimiento que después la domina ante la guerra civil cantada en la composición *Al general Flores vencedor en Miñarica.* El canto *A Bolívar* es en efecto como lo indican estos versos, una recordación de los Incas y un saludo triunfal a los héroes en las batallas decisivas de la independencia americana. Olmedo ha contado en cartas dirigidas a Bolívar como ha compuesto su obra. «Vino Junín y empecé mi canto—escribe. Digo mal: empecé a formar planes y jardines». «Vino Ayacucho—agrega—y desperté lanzando un trueno.—Alude al trueno con que da comienzo a la poesía:

> El trueno horrendo que en fragor revienta
> Y sordo retumbando se dilata . . .—

Pero yo mismo me aturdí con él y he avanzado poco». En seguida confiesa que su plan es magnífico y le ha costado un trabajo imponderable, que solo ha hecho unos cincuenta versos porque nada le parece digno del tema y del canto imaginado y dos veces en diferentes puntos muestra que ha tenido y tiene la esperanza de realizar una obra de gran valor: «creí hacer una composición que me llevase con usted a la inmortalidad» «y es que si me llega el momento de la inspiración y puedo llenar el magnífico y atrevido plan que he concebido, los dos, los dos hemos de estar juntos en la inmortalidad» (Carta de enero 31 de 1825). Dos meses y quince días mas tarde avisa que ha escrito ya quinientos veinte versos, mucho mas

de lo que pensó dar a la composición: trescientos, y que probablemente la terminará en seiscientos si en el camino no le ocurre dar un salto o un vuelo a alguna región desconocida (Carta de abril 15). El 30 de abril, concluida la composición, su autor la enviaba a Bolívar previniéndole que no estaba satisfecho y hasta había pensado dejarla dormir un mes para limarla y podarle siquiera unos trescientos versos. Por fin el 15 de mayo atribuía los defectos de la obra a las distracciones continuas de su vida ocupada en quehaceres vulgares y renovando la expresión de su disgusto, para mostrar que era bueno y muy bueno el proyecto aunque solo fuese mediocre la realización, copiaba el plan primitivo.

«Mi plan fue este: Abrir la escena con una idea rara y pindárica. La Musa arrebatada con la victoria de Junín emprende un vuelo rápido; en su vuelo divisa el campo de batalla, sigue a los combatientes, se mezcla entre ellos y con ellos triunfa. Esto le da ocasión para describir la acción y la derrota del enemigo. Todos celebran una victoria que creían era el sello de los destinos del Perú y de la América; pero en medio de la fiesta una voz terrible anuncia la aparición de un Inca en los cielos. Este Inca es emperador, es sacerdote, es un profeta. Este, al ver por primera vez los campos que fueron el teatro de los horrores y maldades de la conquista, no puede contenerse de lamentar la suerte de sus hijos y de su pueblo. Después aplaude la victoria de Junín, y anuncia que no es la última. Entra entonces la predicción de la victoria de Ayacucho.

»Como el fin del poeta era cantar solo a Junín, y el canto quedaría defectuoso, manco, incompleto sin anunciar la segunda victoria, que fue la decisiva, se ha introducido el vaticinio del Inca lo mas prolijo que ha sido posible para no defraudar la gloria de Ayacucho, y se han mentado los nombres del general que manda y vence y de los jefes que se distinguieron para dar ese homenaje a su mérito y para darles desde

Junín la esperanza de Ayacucho que debe servirles de nuevo aliento y ardor en la batalla. Concluye el Inca deseando que no se restablezca el cetro del imperio, que puede llevar el pueblo a la tiranía. Exhorta a la unión, sin la cual no podrá prosperar la América: anuncia la felicidad que nos espera: predice que la Libertad fundará su trono entre nosotros y que esto influirá en la libertad de todos los pueblos de la tierra: en fin, predice el triunfo de Bolívar. Pero la mayor gloria del héroe será unir y atar todos los pueblos de América con un lazo federal, tan estrecho que no hagan sino un solo pueblo, libre por sus instituciones, feliz por sus leyes y riqueza, respetado por su poder.

Apenas concluye el Inca, todos los cielos aplauden: de improviso se oye una harmonía celestial: es el coro de las vestales del Sol, que rodean al Inca como a su Gran Sacerdote. Ellas entonan las alabanzas del Sol, piden por la prosperidad del imperio y por la salud y gloria del Libertador. En fin describen el triunfo que predijo el Inca. Lima abate sus muros para recibir la pompa triunfal: el carro del triunfador va adornado de las Musas y de las Artes: la marcha va precedida de los cautivos pueblos, esto es, todas las provincias de España representadas por los efes vencidos &.ª »

En su viaje a Europa tuvo Olmedo vagar suficiente para corregir todo el canto y aumentarlo de ochocientos veinte y cuatro versos que tenía en la edición impresa en Guayaquil el año 1825, a novecientos nueve como apareció en Londres. Mas adelante suprimió dos versos y redujo otros dos a uno; de modo que en su forma definitiva la composición consta de novecientos seis versos.

Es curioso comparar con los datos que anteceden las estrofas en que Olmedo se presenta arrastrado por la inspiración y obligado por ella a asistir abandonándolo todo, al campo de la guerra. Allí de nuevo, en una imagen que evoca el recuerdo clásico de Píndaro inmortalizado en sus epinicios, declara el poeta su ambición de ganar para sí, una parte en la gloria tributada al héroe victorioso.

¿Quien me dará templar el voraz fuego
En que ardo todo yo? Trémula, incierta,
Torpe la mano va sobre la lira
Dando discorde son. ¿Quien me liberta
Del Dios que me fatiga?...
Siento unas veces la rebelde Musa,
Cual bacante en furor, vagar incierta
Por medio de las plazas bulliciosas,
O sola por las selvas silenciosas
O las risueñas playas
Que manso lame el caudaloso Guayas:
Otras el vuelo arrebatado tiende
Sobre los montes; y de allí desciende
Al campo de Junín; y ardiendo en ira
Los numerosos escuadrones mira
Que el odiado pendón de España arbolan:
Y en cristado morrión y peto armada,
Cual amazona fiera,
Se mezcla entre las filas la primera
De todos los guerreros,
Y a combatir con ellos se adelanta,
Triunfa con ellos y sus triunfos canta:

Tal en los siglos de virtud y gloria,
Cuando el guerrero solo y el poeta
Eran dignos de honor y de memoria,
La musa audaz de Píndaro divino,
Cual intrépido atleta,
En inmortal porfía
Al griego estadio concurrir solía:
Y en estro hirviendo y en amor de fama,
Y del metro y del número impaciente
Pulsa su lira de oro sonorosa,
Y alto asiento concede entre los dioses
Al que fuera en la lid mas valeroso,
O al mas afortunado:

Pero luego envidiosa
De la inmortalidad que les ha dado,
Ciega se lanza al circo polvoroso,
Las alas rapidísimas agita,
Y al carro vencedor se precipita,
Y desatando harmónicos raudales
Pide, disputa, gana,
O arrebata la palma a sus rivales.

No está fuera de lugar en el canto *A Bolívar* el nombre de Píndaro. A este se propuso imitar Olmedo en las elevaciones rapidísimas y en los cambios bruscos y aunque *La victoria de Junín* se desarrolle en general con un movimiento de acompasada lentitud incomparable al vuelo pindárico, sino el plan de la obra, algunos detalles y sobre todo la manera de enlazar a los hechos cantados los principios y las ideas mas importantes, revelan al poeta social que en su momento fue lo que había sido Píndaro en el suyo. Oda o canto heroico o como se quiera llamarle, la obra de Olmedo es mucho mas que la celebración de un héroe y una victoria. Ella condensa en toda su amplitud el pensamiento de la independencia americana: descubre sin rastrearlos, sus orígenes; proclama sus glorias y sus fastos; advierte con recelo sus peligros; sostiene y conforta sus esperanzas fecundas.

Se abre en la admiración del Libertador:

Arbitro de la paz y de la guerra.

El campo de Junín resuena todo en su apoteosis y los Andes enormes se levantan mas alto que las tempestades sobre seguras bases de oro como pedestal indestructible de su memoria eterna.

¿Quién es aquel que el paso lento mueve
Sobre el collado que a Junín domina,
Que el campo desde allí mide y el sitio
Del combatir y del vencer desina,
Que la hueste contraria observa, cuenta
Y en su mente la rompe y desordena? . . .

De esta manera anuncia el poeta en sus preguntas la presencia del héroe. Después de contemplarlo desde lejos se acerca y oye y repite en una arenga de valientes palabras, las mas nobles máximas del esfuerzo humano: *

Suya es la fuerza y el valor es vuestro:
Vuestra será la gloria;
Pues lidiar con valor y por la patria
Es el mejor presagio de victoria.
Acometed: que siempre
De quien se atreve mas el triunfo ha sido:
Quien no espera vencer ya está vencido.

Siguen los cuadros de la lucha, evocados en las situaciones culminantes: Necochea y su carga de caballería, a quien Bolivar ha mandado que venza y vence; la juventud peruana tan ardiente en los combates como fácil en el regalo de los placeres.

Tal el joven Aquiles
Que en infame disfraz y en ocio blando
Da lánguidos suspiros,
Los destinos de Grecia dilatando
Vive cautivo en la beldad de Sciros,

* No la mas noble: La esperanza no es necesaria a la acción. «Point n'est besoin d'espérer pour agir ni de reussir pour persévérer».

Los ojos pace en el vistoso alarde
De arreos y de galas femeniles
Que de India y Tiro y Menfis opulenta
Curiosos mercadantes le encarecen:
Mas a su vista apenas resplandecen
Pavés, espada y yelmo, que entre gasas
El Itacense astuto le presenta,
Pásmase... se recobra y con violenta
Mano el templado acero arrebatando,
Rasga y arroja las indignas tocas,
Parte, traspasa el mar y en la troyana
Arena, muerte, asolación, espanto
Difunde por doquier: todo le cede...
Aun Héctor retrocede...
Y cae al fin; y en derredor tres veces
Su sangriento cadáver profanado,
Al veloz carro atado
Del vencedor inexorable y duro,
El polvo barre del sagrado muro.

La noche y la victoria llegan juntas: el favor de las sombras defiende en su fuga a los vencidos y hace que el combate sangriento y glorioso no sea, por el inevitable retiro de los españoles, decisivo para la causa americana. Se engañaron los patriotas que celebraban una seguridad de paz en el mismo campo de la batalla *consumiendo los dones de Baco y de Ceres*. Fue necesario que un espectro, una sombra veneranda, el antiguo Inca Huaina Capac, apareciera al ejército entero y rememorando el pasado revelase el futuro. Los españoles todo lo han destruido en América: riquezas, imperios, razas...

...¡ellos fueron estúpidos, viciosos,
Feroces y por fin supersticiosos!

Sangre, plomo veloz, cadenas fueron
Los sacramentos santos que trajeron.

Bolívar suscitado en su hora por el Destino será el vengador de tantos crímenes impunes. Huaina Capac descubre a los españoles rehaciéndose después de Junín en Cuzco, anuncia a los americanos:

Otro afán, nueva lid, mayor victoria.

señala para campo de la venganza el valle de Ayacucho, nombra a Sucre vencedor antes del combate, penetra con visión profética en los incidentes de la lucha y en su resultado final:

Lo grande y peligroso
Hiela al cobarde, irrita al animoso.
¡Que intrepidez! ¡que súbito coraje
El brazo agita y en el pecho prende
Del que su patria y libertad defiende!
El menor resistir es nuevo ultraje.
El jinete impetuoso
El fulmíneo arcabuz de sí arrojando,
Lánzase a tierra con el hierro en mano,
Pues le parece, en trance tan dudoso,
Lento el caballo, perezoso el plomo.
Crece el ardor.—Ya cede en toda parte
El número al valor, la fuerza al arte.
Y el ibero arrogante en las memorias
De sus pasadas glorias,
Firme, feroz resiste; y ya en idea
Bajo triunfales arcos, que alzar debe
La sojuzgada Lima, se pasea.

* Así en el original citado varias veces. ¿No será: *Lento el caballo, el plomo perezoso?*

Mas su afán, su ilusión, sus artes... nada,
Ni la resuelta y numerosa tropa
Le sirve. Cede al ímpetu tremendo;
Y el arma de Bailén rindió, cayendo
El vencedor del vencedor de Europa.
Perdió el valor, mas no la ira pierde,
Y en furibunda rabia el polvo muerde;
Alza el párpado grave y sanguinosos
Ruedan sus ojos y sus dientes crujen;
Mira la luz; se indigna de mirarla;
Acusa, insulta al cielo y de sus labios
Cárdenos, espumosos,
Votos y negra sangre y hiel brotando,
En vano un vengador muere invocando.

Huaina Capac ante la edad de libertad y grandeza que los triunfos cantados inician, halla el medio de esconder prudentemente en las alabanzas a Bolívar, una advertencia juiciosa sobre las tentaciones del poder y los derechos de los pueblos:

Grande gloria alcanzaste;
Pero mayor te espera si a mi pueblo,
Así cual a la guerra lo conformas
Y a conquistar su libertad le empeñas,
La rara y ardua ciencia
De merecer la paz y vivir libre
Con voz y ejemplo y con poder le enseñas.

. . . . . no quisiera
Que el cetro de los Incas renaciera:
Que ya se vio algún Inca que teniendo
El terrible poder todo en su mano,
Comenzó padre y acabó tirano.

Pues un conquistador, el mas humano,
Formar, mas no regir, debe un imperio.

Después ya no como realidad entrevista, apenas como un sueño de esperanza, proclama la unión en lazo federal de todos los pueblos americanos.

Los cielos se abren cuando calla el Inca y las vírgenes del Sol cantan desde ellos en coro un himno a la América libre.

Es lástima que Olmedo haya concedido al Inca-espectro en su obra la intervención que tiene. Son casi tantos los versos puestos en boca de este como los que directamente pronuncia el poeta; sus palabras tienen indudablemente mas alcance y transcendencia que las de aquel. El poeta solo habla de Junín; Huaina Capac se ocupa de Ayacucho, del pasado y del porvenir de la dominación española, justifica la causa de América en sus cargos contra los opresores y previene a Bolívar y los patriotas sobre su suerte futura. La sombra del Inca pudo ser uno de los recursos clásicos empleados por Olmedo para infundir a su poesía cierto aire de majestad y grandeza. Todas las apariciones de ultratumba traen consigo algo venerable y estupendo. La de Huaina Capac debía además desempeñar una comisión especialísima: quiso Olmedo que el Inca bajase del cielo a los patriotas el secreto de las cosas venideras y en sus vaticinios descubrió prolijamente la fortuna que esperaba a los ejércitos; quiso también aprovechar la condición extramundana del espectro y su autoridad de antiguo Inca para advertir así discretamente a Bolívar contra sus propias ambiciones y puso en boca del aparecido, una lección de experiencia y democracia. Nada es malo en estas intenciones; pero de todo ello resulta una enorme falta de proporción equilibra-

da entre las partes de la obra. El poeta se propuso cantar *A Bolívar* en *La victoria de Junín* y Huaina Capac se apoderó del canto y cantó bien y cantó a Bolívar, pero dejó mudo al poeta. Olmedo y Huaina Capac no podían tener los mismos sentimientos ni profesar las mismas ideas ni exprimir aquellos y estas en expresiones iguales. De aquí resultaba que el estilo de la composición debía cambiar sensiblemente, según que hablase el uno o el otro. No pudo tolerar esto el buen gusto del autor y así aparece el pobre Inca sin personalidad como fantasma que es, pero como fantasma de Olmedo y no de Huaina Capac. Por otra parte el aparecido es menos leve y aéreo de lo que puede consentirse. Las sombras de los muertos, los espectros bien están entre los vivos mientras no adquieren consistencia de realidades. Huaina Capac no es un sueño: todo el ejército lo ve y lo oye; habla y habla mucho; es locuaz y grandilocuente. Tampoco parece del cielo por las confusiones en que incurre: mezcla en su empíreo a Manco y a Bartolomé de las Casas y Bolívar; pone en el Amazonas delfines, ninfas y sirenas. Como Huaina Capac se presenta a los patriotas mientras consumen *los dones de Baco*, Marcelino Menéndez y Pelayo se pregunta si no estará formado con los vapores alcohólicos de una embriaguez común.

El plan que admiraba Olmedo no vale tanto como su composición. Por ella y la que dedicó *Al general Flores vencedor en Miñarica* ha conquistado sin disputa entre los poetas clásicos y heroicos de América el primer puesto.

Abril 28 de 1914.

RICARDO PALMA

Ricardo Palma, nacido en Lima el 7 de febrero de 1833, ha intervenido activamente en la política de su país, unas veces como periodista y otras como soldado. Fue marino hasta que en 1860 se le desterró a Chile donde permaneció dos o tres años; viajó por Europa y los Estados Unidos; estuvo en el Brasil de cónsul general; vuelto a su patria y nombrado jefe de sección en un ministerio, tomó parte con Gálvez y Salcedo en el combate de Callao (mayo 2 de 1865); poco después sirvió al coronel José Balta como secretario, primero en la revolución que acaudillaba y una vez obtenido el triunfo, en la presidencia; mas tarde fue senador en varias legislaturas hasta que en 1873 se retiró a la vida privada. Ha estado desde 1883 al frente de la Biblioteca Nacional consagrado a rehacerla después de que el ejército chileno la saqueó vandálicamente en marzo de 1881. Constaba entonces de cincuenta mil volúmenes y había entre estos, ocho mil referentes a la época del coloniaje americano. Dos meses antes las mismas tropas habían incendiado la casa de Palma en Miraflores y en ella su biblioteca particular con los manus-

critos de una novela histórica y dos obras de carácter político, una sobre Balta y otra sobre Bolívar y Monteagudo. En 1886 a consecuencia de una publicación del jesuita Cappa sobre los héroes de la independencia, emprendió contra la Compañía de Jesús, una campaña formidable que dio por resultado el destierro perpetuo de la orden. Asistió en 1892 como delegado de su patria al Congreso americanista de España y es desde entonces miembro correspondiente de las Academias de la Lengua y de la Historia. En 1887 había fundado en Lima la Academia del Perú. Actualmente está desde hace algunos años imposibilitado para todo trabajo por la edad.

Se inició en las letras hacia el año 1850 con varias piezas de teatro, *La hermana del verdugo*, *La muerte o la libertad*—y poesías escritas bajo la influencia del romanticismo. Tradujo en castellano *La conciencia* de Víctor Hugo. En 1887 reunió sus producciones líricas anteriores,—*Armonías* (1865), *Pasionarias* (1870) y *Verbos y Gerundios* (1877)—con otras nuevas, en un volumen, *Poesías*, al que puso como prólogo un estudio sobre los poetas contemporáneos de su tierra, *La bohemia limeña de 1848 a 1860*. De este hizo años después un libro independiente, *La bohemia de mi tiempo* (1899). Su obra mas importante son las *Tradiciones peruanas*, que se publicaron en series sucesivas desde 1872 y hoy forman seis grandes tomos. Antes que estas, había dado los *Anales de la Inquisición en Lima* (1863); dio después los trabajos sobre lenguaje, *Neologismos y americanismos* (1895) y *Papeletas lexicográficas* (1905).

Ricardo Palma ha desechado su obra teatral y lírica;

de aquella solo se tienen actualmente las pocas noticias que dan sus críticos; de esta aun pueden leerse con gusto, para adivinar al futuro humorista de las *Tradiciones*, algunos cuentecillos picantes y graciosos. Su temperamento lo arrastraba a las burlas; necesitó siempre algún modelo para mostrarse lamentable y triste y dio al fin en traducir a Heine por ahorrarse la pena de variarlo en sus imitaciones. Hay entre sus poesías, verdaderas parodias del estilo romántico, así esta curiosa *Becqueriana:*

No me agravia el desdén, mujer perjura,
De tu vil corazón que amores miente.
Para ahogar tan inmensa desventura . . .
En las bodegas venden aguardiente.

Su romanticismo no fue mas que el contagio epidémico del momento, resistido con lozano vigor; el no estaba hecho para gemir en público y provocar con sus quejas el enternecimiento compasivo de los pechos lastimosos: lo previene en la *Carta tónico-biliosa a una amiga* al frente de la segunda serie de sus *Tradiciones peruanas* (mayo de 1874):

¿Temes que exhale en sombrías
Endechas el alma toda?
No, ya pasaron de moda
Los trenos de Jeremías.

. . . . . .

Arca santa el corazón
Sea de los sufrimientos:
Darlos a los cuatro vientos
Es una profanación.

. . . . . el dolor,
Si es verdadero y profundo,
Ha de esconderse ante el mundo
Con cierto noble rubor.

Lo repite en la *Cháchara* que precede a la tercera serie:

Y yo no quiero dar el espéctaculo
De poner en escena mi dolor.

Y ya en prosa, ya en verso, de mi gárrula
Pluma, años hace, no se escapa un ¡ay!

Ricardo Palma abandonó las quejumbrosas lamentaciones románticas para hurgar en el polvo de los archivos los papeles que guardaban el secreto de la vida pasada en el Perú. El gusto de lo antiguo y las minuciosidades históricas no ha sido nunca general en las democracias y menos en los pueblos jóvenes; el placer del recuerdo llega tarde con los muchos años; es el goce reservado en la memoria de los días lejanos y perdidos para cuando la edad niega los favores de la vida si se trata de una persona y la gloria de un pasado esplendoroso obscurece el presente y el porvenir si se trata de un pueblo. Ese gusto se dio en América por excepción con Ricardo Palma cuando el Perú acababa de nacer. Ni el autor ni el país miraban con respeto y simpatía los recuerdos aun demasiado vivos de la dominación española; entre el presente y la historia mediaban como doble valla infranqueable el odio de una guerra y el entusiasmo lleno de esperanzas por la libertad. La resurrección de las cosas viejas en esas condiciones tenía forzosamente que responder al

aborrecimiento que después de la victoria sobrevive a la lucha, o a la ironía satisfecha de la iniquidad pasada en la reparación definitiva del triunfo. Así fue en efecto: Ricardo Palma no escribió sus *Anales de la Inquisición en Lima* para entretenimiento de la ociosidad; registró en ellos pacientemente infinitos procesos de aquel Santo Oficio, del que se dijo que no era a pesar de su nombre un oficio santo, y de este modo hizo que la misma Iglesia depusiera con el testimonio irrecusable de su propia justicia contra su inhumanidad, contra su afán de riquezas, contra el desorden sacrílego de las gentes de sotana y hábito.

La indignación contenida en el relato, estalla a veces en breves notas o medias frases sobre el ensañamiento, sobre la avaricia, sobre la hipocresía, sobre la conducta licenciosa de los inquisidores. La atrocidad del tema sin embargo, no ha impedido que el autor mostrase en los episodios propicios su natural alegre y gracioso; así, cuando refiere que un pobre diablo fue achicharrado porque decía entre mayores cosas que Adán, pues no nació de madre, no tuvo ombligo, o cuando recuerda que otro, condenado a morir, como oyera que un sacerdote lo exhortaba a agradecer a Dios el cielo que le concedería por obra de su divina gracia, contestó aludiendo a sus bienes confiscados por la Inquisición: No tan de balde, padre, que cincuenta mil pesos me cuesta. Hay en Ricardo Palma una tendencia a la burla tan arraigada que llega hasta sazonar con la sal de su ingenio las carnes tostadas en las hogueras inquisitoriales.

Esa tendencia fue la que primero lo apartó de la co-

rriente romántica y después hizo que su laboriosa investigación sobre el pasado fructificase en intencionadas *Tradiciones*. Solo tres de estas en la primera serie tienen fecha anterior a los *Anales de la Inquisición en Lima*. El propósito indudablemente político y social que impulsó a Palma en sus estudios históricos, cedió en seguida bajo el influjo de su genio travieso, ante la curiosidad maliciosa. Familiarizado en los archivos con los personajes del tiempo viejo, debió sentirse naturalmente inclinado a tratarlos con la alegría inquieta y juguetona que experimentaba entre los hombres de su época. Descubrió en todos la misma vida con diferentes costumbres y se dio a observar a unos y otros con igual malicia y contento. La antigüedad lo atrajo con el aparato de su aspecto distinto y vista de cerca perdió a sus ojos el prestigio de lo extrardinario.

Virreyes, frailes, damas, caballeros,
Y ricos y pecheros,
Mostraron, como en un calidoscopio,
Traje y semblante propio.
Y ellos y yo charlamos sin lisonjas
Ni escrúpulos de monjas
Y quedó toda su alma y su existencia
Para mi en transparencia.
¿Los vivientes de ayer fueron mejores
Que los de hoy?—No, señores.
El hombre es siempre el mismo; cambia el traje,
Pero nunca el pelaje.
(*Sinfonía a toda orquesta*).

De la historia sacó para su representación de la vida humana, cuadros originales y nuevos por olvidados y así pudo ser gracias a ella interesante en los detalles raros

y al mismo tiempo minuciosamente verdadero. No es sola en su obra esta verdad exterior; hay otra sutil e imprecisable, la verdad de las cosas íntimas; ambas se compenetran indisolublemente en sus *Tradiciones peruanas*, por una trasfusión de vida. Palma no ha reproducido el pasado en su rigidez cadavérica; no ha buscado en las crónicas figuras grandes ni empresas de heroísmo: un tipo cualquiera y un hecho común le bastan; si a veces los elige majestuosos es para mostrarlos de toda manera humanos. Los personajes entran casi siempre a la historia por algún hecho solemne y conservan en ella una tirantez de momia, dura y severa; pero en Palma puede mas el amor de la vida que el respeto de la muerte y cuando arranca a la gloria histórica un sujeto, lo endereza, lo dobla, lo mueve, lo sacude para que se le quite el polvo de los años y agilitarle y por fin lo abandona a los movimientos naturales del alma y la carne maravillosamente animado por un soplo vital de su ingenio.

¡Oh! Dejadme vivir con las fantásticas
O reales memorias de otra edad,
Y mamotretos compulsar solícito
Y mezclar la ficción con la verdad.

Y evocar a los muertos de sus túmulos,
Y sacar sus trapillos a lucir,
Y narrar sus historias, ya ridículas,
Ya serias, ya con brillo, o sin barniz;

Que en el siglo presente y los pretéritos
Siempre irán en consorcio el bien y el mal,
Y si en este de malo hubo muchísimo
En el otro de bueno mucho no hay.

Palma es un anticuario original y personalísimo. No se ha refugiado en la historia huyendo el presente ni ha sistematizado su espíritu en los trabajos constantes de una investigación difícil y penosa. La afición histórica es propia de hombres serios: el tiene la travesura alegre y hormigueante de los niños cuando se les mete en el cuerpo el diablo; como ellos prefiere para sus burlas y juegos las cosas mas estimadas a su rededor y por lo mismo las mas defendidas contra sus desbarajustes. Acude a los hombres y los acontecimientos antiguos para exhibir su lado mas flaco y débil.

> Para mí el mundo pícaro es poético,
> Poco en el hoy y mucho en el ayer.

—ha dicho. No le es necesario que la picardía esté en lo que el trata; sabe ponerla en todas partes y es tanto mayor su contento, como su victoria, cuanto mas se resiste a la jocosidad el tema; tal vez por eso lo elige en el pasado; porque no conocemos de este sino su aspecto grandioso y es mas viva en el, por contraste, la impresión de la pequeñez risible.

Se ha acusado a Palma de falsedad en sus *Tradiciones;* el cargo se encuentra hasta en sus amigos y partidarios, disimulado en la buena gracia de los elogios. El lo ha contestado entre veras y burlas; a veces con enfado y violencia. La *tradición* es poesía, y solo excepcionalmente historia: hunde en esta las raíces y florece en sus dominios alimentada con la fertilidad de su tierra: invención de poeta, absorbe en si la verdad histórica y con ella

crece. Palma no cultiva en su obra con el interés indiferente del botánico todas las plantas; es aquella un jardín de artista y está hecho a su gusto, con sus preferencias personales.

Rafael Altamira ha dicho como se anima y transfigura Palma cuando en la conversación toca algún punto sobre la política de su tierra. Es en efecto un temperamento apasionado y un hombre de acción y partido aunque viva en el silencio de una Biblioteca entre paredes cargadas de libros. Ha palpado y sentido en Lima, ciudad conventual como todas las del Pacífico, los abusos del clero y tiene el odio del fraile y del jesuita. Don Juan Valera lamenta lo mal que quiere y trata a estos; el asegura y cree sin embargo, que no ha empleado sino alfileres contra su Compañía. El anticlericalismo es inspiración y nervio en casi todas las *Tradiciones peruanas;* Palma refiere con fruición los escándalos eclesiásticos y revela amistosa y franca simpatía hacia los clérigos de vida libre y aun disoluta, a condición de que no siendo malvados, comprometan en la opinión de las gentes la autoridad de la Iglesia.

La irreverencia es la forma natural de su alegría; son irreverentes sus narraciones de virreyes y bellacos, religiosos y libertinos, damas copetudas y chicas fáciles; son mas irreverentes aún sus relatos socarronamente ingenuos de santidades milagrosas.

Cuatro paliques, dos mentiras y una verdad: he aquí los elementos de cada tradición según Ricardo Rosell. Palma inventa o toma de las consejas populares y los archivos el asunto de sus cuentos y naturalmente en este caso lo corrige y acomoda como conviene o le parece mejor. Su narración no es nunca impersonal; cada frase

cada palabra transparenta en el tono espontáneo de la pasión y la ironía, la actitud del autor respecto de los personajes y los sucesos y así va desarrollándose con los hechos mismos sin apartes ni digresiones, una filosofía humana y generosa de bien vivir en paz y contento.

El estilo de Palma ha sido justamente elogiado por castizo; es todo lo mas español que se puede ser y lo es sin aparato, con la naturalidad desenvuelta de su gracia nativa. Palma descuida en su expresión las cualidades literarias; habla correctamente, dice cuanto quiere; esto le basta. No tiene las preocupaciones de un artista ni los escrúpulos de un académico; sus obras están llenas de frases y vocablos populares. Es por sus tendencias, por sus asuntos y por su estilo uno de los escritores mas genuinamente americanos y originales.

Mayo 21 de 1914.

RUBÉN DARÍO

Rubén Darío ha contado su vida como el quiere que se la conozca en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires a fines del año 1912. No puede exigirse a su relato una veracidad completa; el recuerdo encierra siempre una parte de olvido para las vulgaridades y otra de invención inconsciente para los sucesos de interés. Un poeta depura la realidad en su memoria por esos dos procedimientos mas fácil e intensamente que los demás hombres.

Su nombre verdadero es Félix Rubén García y Sarmiento. Los miembros de su familia paterna eran comúnmente llamados los Daríos a causa de cierto antecesor suyo de ese nombre, que el heredó como patronímico. Sus padres casados por conveniencia se separaron a los ocho meses de matrimonio, uno antes de su nacimiento que tuvo lugar el 18 de enero de 1867 en la provincia Nueva Segovia de Nicaragua. Fue criado al principio junto a su madre, después en la casa colonial de su abuela materna y por fin en lo de una tía, hermana de su padre. Fue también una mujer quien halagándolo con

golosinas le enseñó sus primeras letras. Su educación dirigida por mujeres de familias distintas debió ser insegura y desordenada. No tuvo influencia alguna en el su pasaje por el colegio de los Padres Jesuitas. Oyó con el temor de los primeros años cuentos de aparecidos, extrañas consejas, historias familiares de revoluciones y asesinatos; tuvo para entretenimiento de su infancia un *Quijote* y *Las mil y una noches*. Conoció desde muy temprano las inquietudes de la carne pecadora y en su propia casa el ejemplo de los suyos le fue incitación para la vida irregular. En sus mismas supersticiones absurdas encontró un principio de inevitable disolución contra la religiosidad exagerada que se le infundía.

Desde que llegó a los quince años vivió separado de su familia en diversos puntos de Nicaragua y El Salvador. Sin estudios preparatorios había hecho instintivamente versos para las ceremonias de Semana Santa y los duelos de las defunciones. También había publicado ya sobre política artículos violentos imitados de Juan Montalvo, uno de los escritores mas castizos de América. Con estos antecedentes salió en busca de lo que la suerte le deparase en el mundo: fue periodista, maestro de escuela y empleado público. Por entonces conoció los clásicos griegos y latinos y asegura que también leyó en la Biblioteca Nacional de Managua todos los estudios sobre literatura española incluídos en la colección de Rivadeneyra. Amores de su fogosa adolescencia sensuales y románticos, le inspiraron algunas poesías olvidadas en periódicos o recogidas en su libro *Abrojos*. Tenía unos veinte años cuando pasó de Managua a Chile: abandonaba las repúblicas

centro-americanas convulsionadas en la guerra unionista; el día de su embarque las cenizas de un volcán obscurecían el cielo; poco antes un terremoto había sacudido la ciudad.

En Santiago actuó como periodista en *La Época*, diario de los mas importantes y publicó su libro *Abrojos*. Fue empleado en la aduana de Valparaíso hasta que entregado a la vida bohemia lo perdió todo. Su primera obra de renombre, *Azul...*, apareció en esta ciudad el año de 1888. Por mediación del literato chileno don Eduardo de la Barra, lo nombró el general Bartolomé Mitre corresponsal de su diario *La Nación*: su primera correspondencia está fechada en Chile el 3 de febrero de 1889.

Por esos días regresó a su tierra y permaneció en las repúblicas centro-americanas mezclado a la política hasta 1891 o 1892. El 22 de junio de 1890 contrajo matrimonio civil en San Salvador. Esa noche mientras el dormía tuvo lugar sin que se enterase claramente de los sucesos, una revolución victoriosa. A la mañana lo informó de todo la criada que su novia mandaba para saber si le había ocurrido algo en la lucha; y debió emigrar en seguida por adicto al gobierno derrocado. En San José de Costa-Rica le nació un hijo de quien fue madrina la señora Margarita Foxá esposa del ministro de España don Julio Arellano y Arrózpide mas tarde Marqués de Casa-Arellano. Quedó viudo a los dos años y medio o tres de su casamiento. Su hijo ha sido formado lejos de el en casa de su familia materna.

El gobierno de Nicaragua designó a Rubén Darío para

que lo representase ante España en las fiestas del centenario de Colón. Varias veces ha recordado el poeta la benevolencia con que lo acogieron los mas eminentes literatos españoles. Valera que ya había escrito sobre el a propósito de *Azul...*, Menéndez y Pelayo, Núnez de Arce, Campoamor, Castelar, Cánovas del Castillo, doña Emilia Pardo Bazán, todos a pesar de sus gustos encontrados, tuvieron con el deferencias de una estimación extraordinaria. Núñez de Arce quiso que se radicase en España; Cánovas del Castillo procuró sin resultado que se le diese un empleo en ella,

A su regreso el ex-presidente de Colombia don Rafael Núñez consiguió que el gobierno de esa república lo nombrara cónsul general en Buenos Aires. Con el dinero que se le entregó para que se hiciera cargo de este puesto pasó por Nueva York a Francia. En París buscó a Verlaine, pero nunca pudo encontrarle sino borracho hasta la inconsciencia; conoció a Charles Morice; fue amigo de Jean Moréas. Se embarcó para Buenos Aires cuando vio casi agotados sus recursos en los placeres fáciles de la que el llamó «villa infernal y divina».

El consulado no le dio jamás tarea alguna. Pudo pues dedicarse en la mas libre ociosidad al cultivo de las letras; no tuvo para ello mas inconveniente que los desarreglos de su vida. Ya en Chile sonaba su nombre con fama de escándalo. A vuelta de España en su patria había ahogado en intoxicaciones alcohólicas el fastidio de su aislamiento. Un día después de ocho de inconsciencia había despertado junto a su madre que separada hasta entonces de el lo estaba cuidando. En Buenos Aires mientras escribía

en artículos para *La Nación Los raros* y preparaba sus *Prosas profanas* interrumpió seguidamente su trabajo con «el peligroso encanto de los paraísos artificiales». La muerte de su protector don Rafael Núñez puso término a su holgura al frente del consulado colombiano. Sus amigos le proporcionaron en diferentes periódicos argentinos, trabajo que le rindiera lo indispensable para su mantenimiento y mas adelante pudo atender mejor a sus comodidades con el cargo de secretario en la Dirección General de Correos y Telégrafos.

Los raros y Prosas profanas publicados el mismo año 1896 suscitaron en la República Argentina un ruidoso movimiento de renovación literaria. Se habló de simbolismo y decadencia; eran las palabras de orden y moda en las pequeñas revistas parisienses. No todos *los-que-no-comprenden* atacaron al poeta; en gran número los mas entusiastas quisieron ser sus partidarios y discípulos. Rubén Darío indiferente a las censuras de sus opositores se sintió obligado a temperar cautelosamente el celo excesivo de sus muchos secuaces fanáticos. «Aun entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras—escribe—no se comprendía el valor del estudio y de la aplicación constante, y se creía que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida. Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto propio, mas también era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto. Me adelanté a prevenir el perjuicio de toda imitación, y apartando sobre todo a los jóvenes catecúmenos de seguir

mis huellas, recordé un sabio consejo de Wagner a una ferviente discípula...» Fundó con el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre la *Revista de América* y fue tertuliano asiduo del Ateneo donde un núcleo de sus prosélitos pugnaba vivamente contra las tendencias reinantes. Cuenta que impresionado por extraordinarios fenómenos personales se entregó entonces al estudio del ocultismo y tuvo que abandonarlo a causa de su extrema nerviosidad.

La Nación lo envió de corresponsal a España y Francia; se embarcó en diciembre de 1898; vivió en Madrid hasta que la Exposición Universal de París estuvo para inaugurarse en 1900. Es imposible determinar hasta que punto cundió en las letras españolas su influencia. Los mas notables escritores castellanos de la actualidad pertenecen a la generación que se llama de 1898. Las corrientes francesas habían llegado a España antes que Rubén Darío en su segundo viaje; pero sus *Prosas profanas* habían precedido con mucho tiempo al poeta. Trató durante su permanencia en Madrid a los literatos ya célebres y—esto importa mas en su biografía—a los grandes escritores aun desconocidos o futuros, a Jacinto Benavente, a Ramón del Valle-Inclán, a Pío Baroja, a Eduardo Marquina, a Juan R. Jiménez, a Antonio Machado.

En París vivió con Enrique Gómez Carrillo y Amado Nervo sobre Montmartre. Desde allí salió varias veces para visitar a Italia, Asturias, Dieppe, Bretaña, Bélgica, Alemania, Austria-Hungría, Inglaterra. Fue cónsul de su patria en la capital francesa y pasó mas tarde a Río Janeiro como secretario de la delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana. Estuvo momentáneamente en

Buenos Aires y en Mallorca. Fue juntamente con Vargas Vila, miembro de la comisión que Nicaragua nombró ante el Rey de España para la fijación arbitral de límites con Honduras. Hizo tras muchos años de ausencia un viaje a su patria, donde fue entusiastamente recibido. Salió de ella con credenciales de ministro ante la corte española; pero a poco se le dejó de pagar el sueldo y no pudiendo sostenerse en España se trasladó nuevamente a París. Se embarcó después para asistir a las fiestas del centenario mexicano en representación de Nicaragua; durante la travesía hubo en esta una revolución y un cambio de gobierno bajo el influjo yankee y a consecuencia de estos sucesos las autoridades de México no lo quisieron recibir en su carácter político y le prohibieron que entrase a la capital. Los mexicanos en odio a los yankees y en admiración hacia el le tributaron las mas ardientes manifestaciones de aprecio. Con el triunfo de los revolucionarios en Nicaragua quedó cesante, simplemente de hecho, en su cargo de ministro ante España.

Vuelto a París fundó como director las revistas *Mundial* (mayo de 1911) y *Elegancias*. A mediados del año 1912 realizó un viaje de propaganda a las repúblicas americanas para difundir en ellas esas publicaciones. Mientras estuvo en Buenos Aires escribió los recuerdos de su vida que han servido de base a estos apuntes biográficos.

Sus obras sin contar alguna pieza de teatro representada en Centro América o en Chile, son las siguientes: *Epístolas y poemas*. Primeras notas (1885), *Abrojos* (1887), *Rimas, Azul...* (1888), *A. de Gilbert* (1890), *Los raros, Prosas profanas y otros poemas* (1896), *España Contem-*

poránea (1901). *Peregrinaciones*. *La caravana pasa...*, *Tierras solares* (1904). *Cantos de vida y esperanza*. *Los cisnes y otros poemas* (1905). *Opiniones*. *Parisiana*. *El canto errante* (1907). *El viaje a Nicaragua* (1909). *Poema del Otoño y otros poemas* (1910). *Todo al vuelo* (1912).

Sus primeros libros, anteriores a *Azul...* no se encuentran hoy de ningún modo. * El poeta no los ha reeditado; puede prescindirse de ellos en la seguridad de que su eliminación nada implica en la obra total de Rubén Darío; fueron ensayos y tentativas que prepararon con el ejercicio de la composición y el manejo de la lengua su maestría futura. Este que fue su destino, es casi todo su valor de arte.

Las obras en prosa están en su mayor parte constituidas por artículos de la prensa diaria y son muy desiguales en mérito. Hay en ellos curiosísimas notas trabajadas con admirable acierto; lo mas sin embargo, es efímero y ligero como las ocasiones que le han dado motivo.

Rubén Darío es un gran poeta y artífice de la palabra; su gloria verdadera está en sus versos de labor lenta y reflexiva. *Prosas profanas* en 1896 a sus treinta años y nueve después, en 1905 *Cantos de vida y esperanza* señalan en dos momentos distintos el apogeo de sus dos maneras peculiares en la poesía.

Da el tono general de *Prosas profanas* su primera composición *Era un aire suave...* Es una poesía de sensaciones delicadas, agradable a la vista y al oído, de gran

* Pueden verse extractos de ellos en las *Obras Escogidas* de Rubén Darío publicadas por los Sucesores de Hernando, Madrid, 1910.

lujo en las decoraciones y los trajes, con artificiales encantos. La mujer mezcla a sus notas de color y de música, el brillo de sus ojos, el rojo de sus labios, la tersura sonrosada de su piel, el susurro de los suspiros y las sedas, el incentivo, sobre todo el incentivo agudo y penetrante de sus risas claras y crueles. Es poesía de refinado sensualismo que excita con el vino de Champaña y enerva con el perfume del nardo y la magnolia. No se contenta con la caricia de la epidermis, con el placer superficial de los sentidos; llama a estos el alma para hacer mas intensa la fruición de las voluptuosidades suntuosas. El espíritu se hace en ella carne para el pecado.

Su amor no es el que impele y constriñe y se desembaraza de todo obstáculo en el empuje de la violencia irresistible; es mas que amor, sed de amor, sabio capricho o voluntad de goce que se complace en la *Divagación* tranquila entre imágenes pasionales de amores griegos y franceses y florentinos y alemanes y españoles y exóticos y en todos busca y encuentra su curiosidad de nuevos deleites, un halago distinto:

> Amor en fin, que todo diga y cante,
> Amor que encante y deje sorprendida
> A la serpiente de ojos de diamante
> Que está enroscada al árbol de la vida.

Celebra en sus versos el poeta, con el ritual mundano de la obsequiosidad galante, a sus amadas de un día en las fiestas nocturnas y luminosas de los bulevares y los cabarets. Si alguna vez canta a la Amada única, ella es la que aun no hallada o distante o imposible alimenta

con su separación la constancia y aviva con el aliciente de lo desconocido el anhelo de las emociones raras y no sentidas. *El poeta pregunta por Stella*, la hermana de Ligeia, y espera a la que los *Heraldos* no anuncian, a la que tarda y tal vez no llegue; pero eso no impide que en menos solemnes circunstancias se embriague con el

> Vino de la viña de la boca loca
> Que hace arder el beso, que el mordisco invoca.

Su retiro es una *Garçonnière:* su alegría, la del vino de oro; sin embargo ni aquella encierra ni este mantiene el contento seguro de una felicidad estable. En su placer hay heces de amargura; porque tras el acaban juntos el goce y la ilusión en el hastío y el desengaño.

> Tus labios escarlatas de púrpura maldita
> Sorbían el champaña del fino baccarat...
>
> Después, ¡oh flor de Histeria! llorabas y reías:
> Tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
> Tus risas, tus fragancias, tus quejas, eran mías.

La posesión, no ya de la felicidad, de la mujer frágil y voluble, termina con la muerte y aun antes las mas veces.

> Y en una tarde triste de los mas dulces días,
> La Muerte, la celosa, por ver si me querías,
> Como a una margarita de amor, te deshojó!
>
> ... ¿No has de ser entonces
> Mía hasta la muerte?

Llegado a esta posición ante la dicha que se le ofrece amable y apenas tocada cambia la miel de los besos pro-

metidos en acre sabor de cenizas, reducida la esperanza de sus bienes a un instante pasajero, quiere el poeta dueño de ese instante prolongarlo con la repercusión de lo infinito y para ello evoca en las liturgias sagradas el espíritu de las exaltaciones religiosas.

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
Virgen como la nieve y honda como la mar;
Su espíritu es la hostia de mi amorosa misa
Y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
En ella hay la sagrada frecuencia del altar;
Su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa,
Sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
Apoyada en mi brazo como convaleciente
Me mirará asombrada con íntimo pavor;

La enamorada esfinge quedará estupefacta,
Apagaré la llama de la vestal intacta
Y la faunesa antigua me rugirá de amor!

(Ite, missa est).

Rubén Darío ha penetrado en las galerías de los sueños hasta encontrarse con la realidad. Perseguía las formas agradables y atrayentes y cuando iba a aprisionarlas se han desvanecido como el enigma de un misterio. La vida vestida de belleza había cautivado en sus sentidos el alma del poeta: era indefectible que ante sus ojos enamorados y atónitos apareciera un día sin los velos del ropaje, desnuda en su verdad inquietadora.

HIPEA:

Yo se de la hembra humana la original infamia.
Venus anima artera sus máquinas fatales,
Tras los radiantes ojos ríen traidores males,
De su floral perfume se exhala sutil daño:
Su cráneo obscuro alberga bestialidad y engaño.
Tiene las formas puras del ánfora, y la risa
Del agua que la brisa riza y el sol irisa;
Mas la ponzoña ingénita su máscara pregona:
Mejores son el águila, la yegua y la leona.
De su húmeda impureza brota el calor que enerva
Los mismos sacros dones de la imperial Minerva:
Y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte,
Hay un olor que llena la barca de Caronte.

ODITES:

Como una miel celeste hay en su lengua fina;
Su piel de flor aun húmeda está de agua marina.
Yo he visto de Hipodamia la faz encantadora,
La cabellera espesa, la pierna vencedora.
Ella de la hembra humana fuera ejemplar augusto:
Ante su rostro olímpico no habría rostro adusto:
Las Gracias junto a ella quedarían confusas,
Y las ligeras Horas y las sublimes Musas
Por ella detuvieran sus giros y su canto.

HIPEA:

La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte.

ARNEO:

. . . .

La Muerte es de la vida la inseparable Hermana.

QUIRÓN:

La muerte es la victoria de la progenie humana.

MEDÓN:

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
Ni ase torva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella:
En su rostro hay la gracia de la núbil doncella
Y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales
Y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies como un perro yace un amor dormido.

AMICO:

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

QUIRÓN:

La pena de los dioses es no alcanzar la muerte.

EURETO:

Si el hombre—Prometeo—pudo robar la vida,
La clave de la muerte serále concedida.

QUIRÓN:

La virgen de las vírgenes es inviolable y pura,
Nadie su casto cuerpo tendrá en su alcoba obscura.
Ni beberá en sus labios el grito de victoria,
Ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.

(Coloquio de los Centauros).

De esta manera un final aquietamiento filosófico y pagano acalla en Rubén Darío las voces íntimas que desde lo mas hondo de su conciencia llegan a sus *Prosas profanas*. En los suaves encantos femeninos ha advertido un enigma: la vida lo ha llevado hasta la muerte; pero todavía ha triunfado sobre todo su único y soberano anhelo de be-

lleza y arte. Algo indica a pesar de esto que una desazón trabaja el espíritu del poeta. Si pone sus ojos en *El reino interior* la visión que en los augurios de la primavera y las sonrisas de la vida se le ofrece es doble y fatalmente inconciliable: a un lado la celeste teoría virginal de las siete Virtudes; a otro, la diabólica procesión de los siete Pecados hechiceros. El alma los contempla en perplejidad desde la torre en que hace treinta años sueña: es necesario que se adormezca para que sumida su inteligencia en el letargo, hable su corazón y confunda en un mismo llamado a las dos teorías, incapaz de resolverse por una sola de ellas.

> Y en sueño dice: «¡Oh dulces delicias de los cielos!
> ¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!
> —¡Princesas, envolvedme en vuestros blancos velos!
> —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!

Rubén Darío ha agregado a *Prosas profanas* después de su primera edición varias composiciones nuevas; entre ellas figuran *Las ánforas de Epicuro* que encierran en sonetos de suprema perfección como en preciosas urnas, la mas pura esencia de su poesía. En *La fuente* aconseja el poeta una originalidad sincera y difícil; en *Las palabras de la satiresa* descubre su propio carácter en la proclamación de un ideal que iguala en jerarquía y harmoniza a a la sangre y el espíritu:

> —Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
> En unir carne y alma—

en *La espiga*, *La anciana*, *Ama tu ritmo* y *Dafne* ha

exprimido en maneras diferentes la concepción de una harmonía universal y poética:

El misterio inmortal de la tierra divina
Y el alma de las cosas que da su sacramento
En una interminable frescura matutina;

en *La hoja de oro* bañada en luz otoñal ha evocado melancólicamente con el reposo de la madurez y una tentación de juventud, «el marfil de las frentes que las horas pulieron» y «la brasa de las bocas»; ha dicho *A maestre Gonzalo de Berceo* y *A los poetas risueños* su labor de artífice en el verso y sus predilecciones por las risas sonoras y la claridad latina. *Marina* constituye por su forma y por su fondo una excepción entre *Las ánforas de Epicuro;* no es como las otras un soneto ni condensa un principio general. Parece el anuncio de un cambio en el poeta; trata de un viaje simbólico. El poeta surca el mar hacia la isla de Venus en la barca de Watteau que antes condujo a Gautier y a Verlaine; las olas tienen para él «un saludo alegre de voces de mujeres». De pronto un grito que suena en la playa, conmueve hondamente al peregrino: es una ilusión olvidada. Tapadas las orejas para no oír, queriendo ahogar el dolor del recuerdo, el poeta dice a las brisas:

Soplad, soplad mas fuerte,
Soplad hacia las costas de la isla de la Vida.

Poco importan las causas * y el propósito de esta resolución; lo que interesa es la resolución misma. Rubén

* La causa parece haber sido un frustrado proyecto de matrimonio que refiere en un capítulo inédito de sus memorias don Federico Gamboa. Véanse las memorias de Rubén Darío. El propósito es evidentemente el de aturdirse.

Darío ha ido hacia la Vida para dispersarse y perderse en ella y en sus tumultos y agitaciones. Su vocación de poeta ha recogido en cantos admirables la experiencia atormentada o serena de ese empeño. Sin descuidar en nada sus preocupaciones de artista cedió desde entonces a la influencia de los grandes intereses humanos y afrontó resueltamente la realidad con su alma penetrada de idealismo.

Alma mía, perdura en tu idea divina;
Todo está bajo el signo de un destino supremo;
Sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
Por el camino que hacia la esfinge te encamina.

Corta la flor al paso, deja la dura espina;
En el río de oro lleva a compás el remo;
Saluda al rudo arado del rudo Triptolemo,
Y sigue como un dios que sus sueños destina...

Y sigue como un dios que la dicha estimula,
Y mientras la retórica del pájaro te adula
Y los astros del cielo te acompañan, y los

Ramos de la Esperanza surgen primaverales,
Atraviesa impertérrita por el bosque de males
Sin temer las serpientes; y sigue, como un dios... *

(Alma mía...)

Cuando se publicaron los *Cantos de vida y esperanza* estaba Rubén Darío en sus treinta y ocho años. Había

* Cito entero el soneto que no es de los mejores en su grupo, porque precisa y define bien la nueva orientación poética de Rubén Darío.

pasado ya su juventud y con ella el cortejo amable de las ilusiones rientes. Se engañaba en vano cuando suponía aún viva la primavera de su existencia.

Juventud, divino tesoro,
Ya te vas para no volver!

No es la suya una *Canción de Otoño en Primavera:* * su primavera está lejos ya y presta a su otoño el recuerdo suave de los amores primeros.

Sus gustos han cambiado; un sosiego reflexivo y lento reemplaza a los ímpetus juveniles; las fuerzas perdidas en la sangre han pasado a su espíritu.

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por que no canta ahora
Con aquella locura harmoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
La labor del minuto, y el prodigio del año.

Sus goces ahora mas tranquilos se han hecho mas sabios. La filosofía epicúrea une a los placeres de su carne una harmonía de pensamientos y les transfunde el alma de un naturalismo lleno de belleza.

A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo
Tu triunfo, Amor, al beso de la estación que llega
Mientras el blanco cisne del lago azul navega
En el mágico parque de mis triunfos testigo.

---

* Ecoute encore, avant les fifres de l'Hiver
Les flûtes de l'Eté, qui chantent dans l'Automne

(Henri de Regnier).

Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo:
Por ti me halaga el suave son de la flauta griega
Y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega
Y me brinda las perlas de las mieles del higo.

En el erecto término coloco una corona
En que de rosas frescas la púrpura detona:
Y en tanto canta el agua bajo el boscaje obscuro,

Junto a la adolescente que en el misterio inicio
Apuraré alternando con tu dulce ejercicio
Las ánforas de oro del divino Epicuro.

(Propósito primaveral).

Ve el mundo y sus bellezas en la frescura antigua de una renovacion perenne, pero en cada imagen recogida le llega mezclada a la esperanza nueva, la impresión de un pasado muerto. El año rige con las estaciones sus voluptuosidades. *Por el influjo de la Primavera* despierta en el,

un fauno bicorne
Tras un alma sensitiva

y todo su espíritu se conmueve en esta inquietud de sus sentidos repentinamente vigorizados. Repite un eco del *Cantar de los cantares:*

Dieron su olor muchas flores:

aviva recuerdos clásicos y ritos paganos y siente

una suprema
Inspiración primitiva
Con muchas cosas modernas.

Un soplo tibio de estación nupcial, acaricia la atmósfera en versos que recuerdan a Víctor Hugo:

Imaginaos un roble
Que diera una rosa fresca:
. . . . . .
Un vasto orgullo viril
Que aroma el *odor de femina;*
Un trono de roca en donde
Descansa un lirio.

La exaltación levanta sobre la realidad un ensueño:

Un ensueño florentino
Se enfloró de primavera.

Pero encima de todo, es una idea frente a un misterio lo que se descubre:

Y todo por ti, ¡oh alma!
Y por ti, cuerpo, y por ti,
Idea que los enlazas.
Y por ti, lo que buscamos
Y no encontraremos nunca,
Jamás!

Una harmonía cada vez mas amplia abre nuevos horizontes de belleza en la obra de Rubén Darío. El pensamiento que solo asomaba a *Prosas profanas* sometido al imperio de los deleites sensuales, es ahora soberano y domina sin tiranía ni violencias en el arte del poeta. No excluye al sensualismo, antes al contrario lo eleva hasta si y con el gobierna todas las cosas. La carne de la

mujer concentra el misterio del mundo y es norma que da ley de vida a la esperanza. Ella es el pan divino que alimenta

El placer de vivir hasta la muerte
Y ante la eternidad de lo probable.

El poeta que encerrado en si mismo dijo antes «el verso azul y la canción profana» sale con «hambre de espacio y sed de cielo» al mundo. No puede sin embargo entregarse a los hombres; encuentra en ellos una «medio-cracia pensante» sin majestad ni delicadeza, incapaz de comprenderle. Canta para los pocos iniciados en la ciencia difícil de las supremas harmonías. Ha roto el marco de sus antiguos cuadros pequeños: en lugar de un paisaje o una escena de Watteau abarca la esplendidez de la naturaleza y el destino de la humanidad. Con optimismo vigoroso estimula en sus versos el brío de la raza hispánica en el continente americano; saluda al porvenir en las claridades promisoras del alba; evoca los designios de Dios contra la iniquidad de la conquista norteamericana; su confianza segura en la suerte definitiva opone al mal

Una soberbia insinuación de brisa
Y una tranquilidad de mar y cielo...

y entona antes de la lucha una marcha de triunfo:

Llegaron los cóndores. ¡Llegó la victoria!

«He meditado—escribe Rubén Darío—ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la mas alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás.

y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo. He cantado en diferentes modos el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio. He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la historia, los poetas, los sueños, las esperanzas. He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo a mi vez órgano de los instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable Destino». «He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en el futuro. He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal. Y que hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge».

Ha cantado en efecto con voces de entusiasmo y esperanza todas las grandes cosas exteriores, porque en todas ha visto un futuro indestructible; pero al volver a si los ojos su impresión ha cambiado súbitamente. Ya había transcurrido para el la mitad de una existencia humana.

En medio del camino de la vida...
Dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la muerte.

En horas de amargura y desconsuelo ha aceptado con resignación, casi con alegría, este ineludible acabamiento del propio vivir.

Y no hay que aborrecer a la ignorada
Emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela está tejida,
Y ella en la copa de los sueños vierte
Un contrario nepente: ella no olvida.

No es para siempre ni duradero un acatamiento semejante. Quien ve con optimismo o amor en torno de si el desarrollo de la vida universal, no se conforma a perder ante el secreto insondable de la tumba sus únicas esperanzas de felicidad en el mundo. Rubén Darío ha buscado contra la idea pertinaz de la muerte una orientación, un refugio de tranquilidad en las creencias imposibles de la religión abandonada; ha querido forzarse a la serenidad y ha pedido el socorro de la fe que le falta, al Dios a quien niega.

> Dime que este espantoso horror de la agonía
> Que me obsede, es no mas de mi culpa nefanda,
> Que el morir hallaré la luz de un nuevo día
> Y que entonces oiré mi «Levántate y anda!».

Su empeño ha sido vano: ha visto acabados los placeres y los anhelos de su juventud, ha sentido su vida desflorada en las amarguras del dolor y lo miserable. Todo un pasado está muerto en el; su memoria le muestra en cada recuerdo un pedazo de su existencia perdida. Apenas si con dolorosa dulzura le sonríe la melancolía de una ilusión amada aún en sus antiguos ensueños primaverales. Pero al fin nada queda, todo cede, todo lo abandona a

> La conciencia espantable de nuestro humano cieno
> Y el horror de sentirse pasajero, el horror
>
> De ir a tientas, en intermitentes espantos,
> Hacia lo inevitable desconocido y la

Pesadilla brutal de este dormir de llantos
De la cual no hay mas que Ella que nos despertará! *

El poeta de las voluptuosidades y las alegrías que acudió al arte en sus ansias de placeres para tener un objeto nuevo de mas alta y difícil felicidad, lamenta en una desesperación atónita su ciencia de la dicha que es también ciencia de insacudibles tormentos y llora el mal de sentir, de existir, de conocer la vida y no saber el propio destino:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
Y mas la piedra dura porque esa ya no siente;
Pues no hay dolor mas grande que el dolor de ser vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

* En *Poema de otoño* ha vuelto a la concepción serena del paganismo respecto de la muerte.

Gozad del sol, de la pagana
Luz de sus fuegos;
Gozad del sol, porque mañana
Estaréis ciegos.

Gozad de la dulce harmonía
Que a Apolo invoca;
Gozad del canto, porque un día
No tendréis boca.

Gozad de la tierra, que un
Bien cierto encierra;
Gozad, porque no estáis aún
Bajo la tierra.

Apartad el temor que os hiela
Y que os restringe;
La paloma de Venus vuela
Sobre la Esfinge.

. . . . . .

¡Vamos al reino de la Muerte
Por el camino del Amor!

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir por la vida y por la sombra y por

Lo que no conocemos y apenas sospechamos,
Y la carne que tienta con sus frescos racimos,
Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
Y no saber a donde vamos,
Ni de donde venimos!...

(*Lo fatal*).

La poesía de Rubén Darío ha sido blasonada por José Enrique Rodó con un cisne. El cisne en efecto representa con evidente exactitud su carácter en *Prosas profanas* es como ella, puro, delicado, elegante; tiene sus movimientos llenos de gracia y vive en las aguas como reconcentrado en si mismo con la majestad tranquila de una indiferencia absoluta hacia todas las cosas. Rubén Darío había visto en *Prosas profanas* en el cuello del cisne la forma de una S sin sentido, de una asa de ánfora o brazo de lira. El último verso de *Las ánforas: de Epicuro* señala en el una forma nueva, el enigma, la inquietud de una interrogación. Fue esta una visión profética de su posterior poesía. El cisne que la encarna abandonó mas de una vez los estanques con góndolas y los lagos con músicas de liras. Lejos de los jardines donde las tórtolas mezclan sus arrullos al perfume de las rosas, visitó la selva sagrada, el bosque de los mirtos inmarcesibles que abrigan en su sombra a los fantasmas esquivos de un pueblo de seres creados por el ensueño de los poetas para una vida extraña a las leyes del

tiempo, perenne y gloriosa. La aurora puso en su camino un reguero de fulgores de oro; de frente al sol, bañado en claridades abrió sus alas saludando al día, y entre la inmensidad del cielo azul y el mar esplendoroso fue por las harmonías de su actitud, como una afirmación de la Vida milagrosa y sublime, el símbolo de la Esperanza inmortal, En las aguas quietas y dolorosas de la emoción profunda vistió después la blancura de su plumaje con un manto de luz de luna y de estrellas y absorto en las visiones de la noche hizo de su cuello una interrogación de suprema angustia, desde el misterio de su vida fugaz hacia el misterio eterno de las cosas y de lo infinito.

«¿Hay en mi sangre — preguntaba el poeta en *Prosas profanas*—hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser a despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡que queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que le cantaría a ti, ¡oh Halagabal! de cuya corte—oro, seda, mármol—me acuerdo en sueños. . .»

La inactualidad y la rareza eran en este momento los caracteres distintivos de Rubén Darío. El interés de su poesía, interés de belleza pura, era en absoluto ajeno a todos los otros intereses humanos. El era en esto un discípulo fidelísimo de Gautier y se le podía definir en frase calcada sobre la que el Maestro se aplicó a si mismo: un hombre para quien el mundo solo existe por su belleza plástica y que solo para ella quiere existir. Los fines posibles de la vida y el universo en nada afectaban a su filosofía de artista. Sabía que entre aquella y este hay

algunas harmonías excepcionales de ciertos aspectos y cualidades con los correlativos movimientos extraordinarios del espíritu y a ellas se consagraba con un supremo desdén a todo lo que les es extraño. Por lo mismo que nada fuera de la belleza le importaba, hacía de ella el objeto de un culto altísimo y difícil. No satisfacían su exclusivismo estético las impresiones fáciles. La naturalidad cuando no era hábito de cosas delicadas, le repugnaba.

Este amor de refinado sibaritismo artístico hacía que el poeta anacrónico por sus temas fuese actual y modernísimo por las exigencias de su gusto. No se le concibe en otra edad o sin la preparación que el siglo XIX suministra gracias a una cultura adelantadísima y trabajosa.

Se ha dicho de acuerdo con sus propias declaraciones que Rubén Darío no es el poeta de América y no lo es sin duda alguna si al juzgársele así únicamente se atiende a la América ajena a toda relación con el mundo antiguo europeo. Pero es muy probable al contrario, que en ninguna parte como en la América falta de herencia y tradiciones de raza bien definidas, pudiera surgir bajo la influencia de la cultura universal un poeta cosmopolita y diverso. A Rubén Darío afluyeron, o mejor, el ha buscado sin predilecciones de escuela, cuantas corrientes de pensamiento y de gusto han conducido a una particular concepción de la belleza y el arte. Sin desechar totalmente ninguna ha elegido entre ellas las que mejor respondían a su ansia de placeres sutiles y exquisitos. Exclamo:—dice—¡Shakespeare! Dante! Hugo!... (Y en mi interior: Verlaine!...) Es un diletante artista; en cada momento de su creación poética ha sacrificado su alma toda y el mundo entero para lograr el deleite que persiguía.

Rubén Darío nunca ha sido simbolista ni decadente. Es sin embargo demasiado artista para que uno solo de los procedimientos técnicos recientes le pasara desapercibido o no se decidiese a aprovecharlo. Alguna composición suya inspirada en Poe tiene del simbolismo la preocupación de una exacta correspondencia etérea entre sus elementos: las imágenes, el tono general del colorido, la frase evocadora, la emoción:

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones. . .

Hay en la sacrílega misa de los amores rubenianos, a pesar de José Enrique Rodó sino le he entendido mal, un pecado de Baudelaire:

Su espíritu es la hostia de mi amorosa misa
Y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Sus fiestas galantes a lo Watteau no descubren un solo toque de pincel movido por la emoción verlainiana; sus líneas se dibujan con la firmeza impasible de los esmaltes y camafeos que trabajó Gautier. Pero no son pintura sola; son al mismo tiempo y con igual perfección música y en esta la monotonía casi parnasiana de Gautier ha desaparecido en la variedad harmoniosa e inaprensible de un ritmo alado nuevo.

Independiente de toda escuela no es extraño a ninguna y si cierta tendencia marcada lo inclinaba en *Prosas profanas* a representar siempre objetivamente la belleza y así lo acercaba al parnasianismo, es fácil percibir en sus

imágenes un movimiento de vida que transforma en carne al mármol y lo penetra de alma, ya que no «sentimental, sensible y sensitiva».

Su conocimiento de Grecia tiene mucho de francés, pero es seguro. Ningún poeta americano ha trabajado sus obras con mejor información clásica y espíritu mas reposado en el dominio perfecto del arte antiguo. Se ha dicho y repetido y es indudablemente verdad que el alma de este poeta es parisiense. Para todo los cosmopolitas París es la capital del mundo. «No hay autor en castellano mas francés» que Rubén Darío según la expresión de don Juan Valera.

De los antiguos clásicos y de los franceses tiene el gusto de la medida exacta, del equilibrio ordenado, de la claridad, de un ritmo en el movimiento de las ideas y de la expresión, que es signo de libertad contenida. París le ha revelado el secreto de su encanto infernal en una gracia elegante de tentación femenina. Los *Cantos de vida y esperanza* denotan el influjo de las poesías inglesa y norteamericana. En las *Palabras liminares* de *Prosas profanas* había desdeñado con desprecio de poeta exquisito el presente de América: «Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman». Walt Whitman sería después, indudablemente, el inspirador de sus cantos enérgicos y continentales. La poesía inglesa—quizá sobre todo Keats —ha debido inducirle a crear en su arte una nueva harmonía fundiendo en la belleza musical y plástica de la forma poética una concepción y cuando no tanto como una concepción, una inquietud o una tendencia filosófica. Su aversión a lo pedagógico no obsta a que en sus

versos un altísimo interés humano levante el pensamiento hasta el sumo trono de la poesía. Todos estos elementos extraños unos a otros, adquieren por efecto de una sabia composición, la unidad y el carácter de una poesía enteramente nueva y personal, que es como la flor, el resultado maravilloso pero de aspecto fácil, en que la vida oculta el milagro de su desenvolvimiento.

Nada ha perdido la pureza de su lenguaje en estos orígenes extranjeros de su poesía. Gracián, Góngora y Quevedo, a quienes cita al frente de *Prosas profanas*, pudieron serle maestros en el arte de vencer las resistencias de la palabra, de encerrar el sentido de una idea en los giros breves o espaciosos de la frase y de moverlos en ellos con la serenidad o la violencia de las emociones. De los clásicos castellanos aprendió probablemente el dominio señorial de la expresión; pero no se redujo a imitarlos. Creó para sí, como debieron hacerlo los antiguos, la manera que mas convenía a la traducción de su espíritu en la lengua. No todos sus giros estaban consagrados por el uso, ni faltan en su vocabulario voces nuevas, pero estas y aquellos son tan adecuados y propios que parecen frutos naturales del idioma y aunque recientes en el, como los hijos de una casa noble, tienen el casticismo de la raza antigua. Rubén Darío se ha esforzado por romper en la frase la rigidez mecánica y su éxito ha sido una maravilla de agilidad y gracia en la expresión. Es necesario remontarse en la corriente del tiempo unos tres siglos para sorprender en la novedad

lírica de la lengua castellana una frescura y una transparencia irisada iguales a las que este poeta, al remozar el lenguaje, supo devolverle. Quizá tenga pares como orfebre en los primores de la palabra; ninguno seguramente supera en esto su maestría.

«Y el arte de la ordenación de las palabras —escribe— no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una harmonía de caprichos».

La innovación poética de Rubén Darío se extendió como no podía menos, a la versificación castellana. La idea madre de sus reformas en este punto le fue inspirada por el intento de Francisco Gavidia, uno de sus compañeros americanos de labor literaria, quien se había propuesto componer en castellano alejandrinos franceses, o sea con cesura intermedia constituida por la terminación acentuada de los vocablos agudos o por la sílaba acentuada de voces llanas terminadas en vocal (en francés e muda) y unidas por sinalefa al segundo hemistiquio. Era este uno de los versos ensayados por Tomás de Iriarte en sus *Fábulas literarias:*

En cierta catedral una campana había
Que solo se tocaba algún solemne día.

El mismo Rubén Darío sin conocer su técnica, había publicado en *Azul...* algunos versos franceses mal medidos. Ignoraba precisamente el empleo y valor de la e muda, que es tanto en la cesura como fuera de ella, lo que da a la métrica francesa su carácter diferencial con la castellana.

Una de sus primeras modificaciones debió pues ser la transcripción al castellano de peculiaridades métricas francesas. Como Banville en Francia resucitó composiciones desusadas; hizo *decires*, *layes* y *canciones* al modo de la antigua escuela castellana anterior al Renacimiento. Esto fue mas que una reforma, el capricho de un día olvidado al siguiente. Al mismo tiempo y sobre todo años después completaba estas tentativas con nuevos elementos creados por el o traídos a nuestra lengua de las extranjeras.

He aquí si no todas, las mas importantes novedades que ofrece la versificación de Rubén Darío:

VERSOS: I Dodecasílabo interciso al medio con acentuación libre y variada lo mas posible en las tres primeras sílabas de cada hemistiquio. *(Era un aire suave...)*

II Eneasílabo de acentuación libre en las siete primeras sílabas. (*Canción de Otoño en Primavera)*.

III Endecasílabo acentuado en las sílabas cuarta y séptima. (*Pórtico*).

IV Endecasílabo acentuado obligatoriamente solo en la cuarta sílaba.

V Endecasílabo francés acentuado en la quinta sílaba:

> El verso sutil que pasa o se posa
> Del país del sueño, tinieblas, brillos.

VI Alejandrino acentuado obligadamente en la tercera sílaba de cada hemistiquio (*Sonatina*).

VII Alejandrino ternario:

> El ruiseñor | primaveral | y matinal.

VIII Alejandrino cuaternario:

Al perfil | monacal | de esa faz | misteriosa.

IX Verso compuesto por la reunión de varios versos castellanos:

En tus venas no corre | la sangre de las rosas pecadoras.
La hermana de Ligeia | por quien mi canto a veces es tan triste.

X Versos de igual o desigual medida—y en el segundo caso impropiamente llamados libres—compuestos de miembros o pies polisilábicos en estas dos formas: – –′; –′– .*(Sonatina, Marcha triunfal).*

XI Verso libre, generalmente a base no constante de pies polisilábicos *(Augurios, Salutación a Leonardo).*

XII Notación ideológica del verso sin verso .*(Heraldos).*

XIII Adaptación del exámetro y el pentámetro clásicos *(Salutación del optimista).*

COMBINACIONES MÉTRICAS: I Endecasílabo común y anaspético.

II Endecasílabo común y acentuado solo en la cuarta:

Sones de bandolín. El rojo vino
Conduce un paje rojo. ¿Amas los sones
Del bandolín y un amor florentino?
Serás la reina en los decamerones.

III Endeca y dodecasílabo (*Canto de la sangre*).

IV Alejandrino y eneasílabo (*Responso*)

V Alejandrino, endeca, enea, hepta, deca y octosílabo (*Oda a Mitre, ¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!)*

RIMA: I Empleo de la rima difícil.

II Rima constituida por vocablos sin acento que se consideran agudos:

> Y sufrir por la vida y por la sombra y por
> Y los astros del cielo te acompañan y los.

ESTROFAS Y COMPOSICIONES MÉTRICAS:

I La estrofa francesa de *Responso*.

II Tercetos monorrimos (*El faisán*).

III Soneto alejandrino (*Las ánforas de Epicuro*).

IV Soneto octosílabo (*Para una cubana*).

V Soneto exasílabo (*Mía*).

VI Estrofas de rima asonante variable (*Por el influjo de la primavera*).

VII Estrofas con versos irregulares (*Por el influjo de la primavera*, *Filosofía* y los dos *Nocturnos*).

VIII Mezcla de prosa y verso (*El país del sol*).

Las mas de estas innovaciones responden exactamente a los principios fundamentales de la antigua métrica; otras no se concilian con ella y tienden a destruirla. Se hallan en este caso la adaptación del exámetro y del pentámetro y el verdadero verso libre, que es libre pero no es verso.

Rubén Darío aunque el parece entender lo contrario, no ha realizado la adaptación del exámetro y del pentámetro en la forma carducciana. Los suyos son versos de menos fijeza en la medida, que los de Carducci; porque procura ajustarlos mas al tipo clásico de número variable. De esta manera no tienen ni la medida castellana, ni la griega o latina. Les falta la castellana, porque el exáme-

tro puede oscilar entre diez y siete y trece sílabas, y el pentámetro, entre catorce y doce; y tampoco tiene la clásica, porque no hay correspondencia posible ni siquiera sospechable entre la antigua cantidad precisa de las sílabas cortas y largas y la cantidad indeterminable de las sílabas modernas.

Estos versos por sus terminaciones análogas o idénticas en las cinco últimas sílabas, y los libres cuando sus combinaciones no son insufriblemente chocantes, dan la impresión de un ritmo que se busca, de un movimiento que tiende a organizarse. Ni unos ni otros tienen mas virtud de harmonía que esta.

No deben confundirse con los versos libres las combinaciones de alejandrinos, versos de once, nueve y siete sílabas. *

---

* Estas combinaciones son estrictamente conformes a la métrica española antigua aunque no hayan sido usadas antes.

I. Todo verso de acentuación necesaria en varias sílabas se combina con sus quebrados: así el endecasílabo acentuado en sexta, con el heptasílabo; el acentuado en cuarta y octava, con el pentasílabo y el eneasílabo acentuado en cuarta; el anapéstico, con el pentasílabo y el octosílabo de acento en cuarta.

II. Todo verso de uno o mas acentos se combina con otros menores o mayores cuyos acentos necesarios no serían en el, obstruccionistas: así el endecasílabo acentuado en sexta, con el pentasílabo y el eneasílabo de acentuación par; el endecasílabo acentuado en cuarta y octava, con el heptasílabo; los versos de cinco, siete, nueve, once, y trece sílabas entre sí; etc.

Estas leyes se aplican a todos los versos no compuestos de pies polisilábicos. Sobre las combinaciones de estos debe consultarse a Benot, *Prosodia castellana*. Mediante un empleo hábil y disimulado de los pies polisilábicos, las combinaciones pueden variarse muchísimo.

He buscado en las poéticas, sin resultado hasta hoy, la enunciación de la segunda ley citada y de la primera en una forma parecida a la que tiene en estas líneas. Ambas son sencillas y exactas. Agradeceré al lector cuantas observaciones quiera hacerme sobre ellas.

Ya escrita esta nota, he visto en la *Revista de Libros* recién recibida en Montevideo, una referencia acerca de las *Leyes de la Versificación Castellana* por Ricardo Jaimes Freyre y he buscado y leído esa obra ignorada por completo en esta ciudad. Las conclusiones del señor Jaimes Freyre sobre combinaciones de versos concuerdan con las mías; su libro fué publicado según su fecha en 1912; ese mismo año el señor Osvaldo Crispo y Acosta a quien yo había comunicado mis leyes, las expuso al iniciarse el curso universitario, en la cátedra de literatura. Quiero además agregar que jamás he tenido en las manos un solo número de la revista en que el señor Jaimes Freyre parece haber publicado primeramente sus estudios sobre versificación.

La mezcla de endecasílabos diferentes admitida por los italianos, fue usual en los españoles del siglo de oro. Hay sin embargo una sensible falta de concordancia entre la cadencia del endecasílabo acentuado en las sílabas pares y la del anapéstico; en cambio no choca el uso del endecasílabo común con el acentuado en la cuarta sílaba únicamente.

Solo disgusta el eneasílabo porque suele no percibírsele distintamente. Nuestro oído acostumbrado a los versos de ocho y diez sílabas, se desconcierta con el de nueve y confunde su ritmo con el de aquellos; pero el hábito vence este tropiezo y nos familiariza con su ritmo propio.

Rubén Darío ha tomado de los franceses el alejandrino ternario. En *Prosas profanas* solo aparece entero como lo usaron los modernistas:

Teje la ná | yade el enca | je de su espuma
Ojos de ví | boras de lu | ces fascinantes *
En su blancu | ra de palo | mas y de estrellas
Encarnación | de la divi | na primavera

* Es errónea hasta lo incomprensible la transformación de estos dos versos en alejandrinos de hemistiquios heptasilábicos mediante la equiparación de los términos esdrújulos y los agudos. Los ingleses y los italianos y los castellanos podemos convertir en agudas algunas palabras esdrújulas. En la Cripta de N. S. de la Paciencia se leen sobre la entrada estos versos:

Tú que pasas, miramé:
Cuenta si puedes mis llagas.
¡Ah hijo, que mal me pagas
La sangre que derramé!

Y *Martín Fierro* dice:

Soy gaucho y entiendoló.
Como mi mente lo explica.

Pedro Henríquez Ureña no ha estado en Montevideo; ni ha leído a José Hernández. No ha sabido estas cosas; pero ha podido ver el mismo procedimiento en los grandes maestros de la poesía castellana.

Si lo hubiera hecho no habría explicado por la poética inglesa, en su interesante trabajo sobre Rubén Darío, lo que también aunque erróneamente, como se ha visto, pudo explicar por los clásicos españoles.

En *Cantos de vida y esperanza* figura ya entero, ya como entre los románticos y los parnasianos, cortado en terminaciones agudas o llanas:

> Huérfano esquife | árbol insigne | obscuro nido
> Del ruiseñor | primaveral | y matinal.

La originalidad en el empleo que hace el poeta de esta forma, consiste en que ella no está combinada como en los alejandrinos franceses con versos que considerados enteros tienen trece sílabas, sino con perfectos alejandrinos castellanos de catorce. Su cadencia es la de tres pentasílabos unidos, especialmente cuando sus tres miembros pueden separarse bien.

Sería por demás prolija esta reseña si en ella entrase el estudio particular de estas y las otras reformas métricas. Lo dicho basta para que en toda su obra aparezca Rubén Darío como lo que verdaderamente es: un poeta que ha penetrado hasta lo mas escondido en los secretos de una perfección artística sutil y compleja.

Su acción no está solo en sus libros: hay que buscarla también en los ajenos: América y España le deben una renovación de su poesía. Sus *Prosas profanas* y el estudio de José Enrique Rodó, que las precede en la edición mas conocida, fueron el evangelio del modernismo en la literatura castellana. Con razón pues ha dicho que es suya «el Alba de oro».

Abril 9 de 1914.

DOMINGO F. SARMIENTO

Faustino Valentín Sarmiento, conocido por Domingo Faustino Sarmiento, nació de familia muy pobre aunque de antiguo conocida, en San Juan el 15 de febrero de 1811, a los nueve meses de haber estallado en Buenos Aires la Revolución de Mayo. Su padre que fue peón y arriero, sirvió a los patriotas en el paso de los Andes, encargado de trasportar los bagajes; asistió a la batalla de Chacabuco y tomó parte en varias revoluciones de San Juan. De su madre ha hecho Sarmiento en los *Recuerdos de Provincia* un retrato interesantísimo, en el que física y moralmente se descubre su propia fisonomía. Alta de cara huesosa y rasgos muy acentuados, la frente desigual y protuberante, de inquebrantable energía moral, severa y modesta, educada su alma con una elevación superior a toda idea, con igual firmeza nunca desmentida en las circunstancias difíciles y en las fáciles: así fue la madre, y así, modestia aparte, iba a ser el hijo. La pobreza le fue maestra de virtudes obscuras y por eso mas nobles; vivió de su trabajo; con el mantuvo muchas veces sola a su familia mientras le faltaba la ayuda de su marido:

teñía telas, tejía anascote para hábitos religiosos, hacía pañuelos, corbatas y ponchos con lana de vicuña, «añasjados» para albas, randas, miriñaques, mallas y otras labores de hilo. Jamás quiso pedir a sus parientes ricos el mas ínfimo socorro; ocultó las miserias de su vida, no por verguenza del trabajo, sino por respeto de si misma y de los suyos, por un sano orgullo de familia. Su inteligencia aunque poco cultivada era clara; supo escribir cuando joven pero lo olvidó mas tarde; en las clases de gramática que daba a sus hermanas Sarmiento, ella de solo oír mientras escarmenaba su vellón de lana por la noche, resolvía todas las dificultades que dejaban paradas a sus hijas.

«Dios ha entrado en todos los actos de aquella vida trabajada»,— escribe Sarmiento. «En mil conjeturas difíciles he visto esta fe profunda en la Providencia no desmentirse un solo momento, alejar la desesperación, atenuar las angustias y dar a los sufrimientos y a la miseria, el carácter augusto de una virtud santa, practicada con la resignación del mártir que no protesta, que no se queja, esperando siempre, sintiéndose sostenida, apoyada, aprobada. No conozco alma mas religiosa y sin embargo no vi entre las mujeres cristianas otra mas desprendida de las prácticas del culto».

La madre de Sarmiento,— el rasgo es interesante— rezaba en común con sus hijas el rosario o dejaba de hacerlo, sin especiales motivos, según sintiera su ánimo. Esta firmeza de carácter que admite las resoluciones sin causa, los movimientos obscuros de la voluntad, pasa de la madre al hijo, y marca muchos actos de su vida con un sello de gallardía original y extraña.

La época de su formación tiene una gran influencia en

Sarmiento. Su padre, patriota activo, ambiciona para el un porvenir de grandezas en el destino que la nueva democracia abre por igual a todos. En 1816 se estableció en San Juan la Escuela de la Patria. En ella Sarmiento es distinguido entre todos los alumnos con el título reservado al mejor, de Primer Ciudadano. Sus aptitudes naturales, una tranquila confianza en ellas que siempre tuvo y mostró hasta con insolencia y la lectura continua de cuanto libro estaba a su alcance, colocaron a Sarmiento en una situación privilegiada. En 1823 es designado, por sus merecimientos, para seguir su educación a cargo del Estado; pero las protestas y reclamaciones de personas pudientes hacen que la elección se decida por sorteo; y así después de reconocida su superioridad, no figura entre los favorecidos y ve por eso llorar silenciosamente a su madre y a su padre tener la cabeza sepultada entre las manos. Las esperanzas puestas en el fuerzan su natural orgullo a un destino glorioso. «En el seno de la pobreza, criéme hidalgo—dice—y mis manos no hicieron otra fuerza que la que requerían mis juegos y pasatiempos». Desde entonces se entrega en todas las horas libres del día y de la noche a la lectura de cuantas obras caen en sus manos: le interesan especialmente la *Biblia*, una *Vida de Cicerón* y una *Vida de Franklin*. Esta despierta sus mayores ambiciones: quiere ser doctor ad-honorem como Franklin y tener como el un lugar importante en las letras y la política de América. Pobre y humilde como Franklin, se siente su igual en el vigor y la tenacidad del esfuerzo necesario para ser lo que aspira. Un presbítero de quien habla con veneración, José

de Oro, le sirve durante dos años de maestro. Entretanto es dependiente en una tienda. En 1829 teniendo su casa por cárcel a consecuencia de una intentona revolucionaria, aprende el francés en menos de seis semanas; en 1833 empleado de comercio en Valparaíso, se levanta a las dos de la mañana para estudiar el inglés y paga la mitad de su sueldo por las lecciones que recibe; poco mas adelante, mayordomo de mineros en Copiapó, continúa el aprendizaje de esas lenguas, traduciendo novelas y otros libros; en 1837 aprende el italiano; en 1852 se familiariza con el portugués. Gracias a la biblioteca de un amigo, Manuel Quiroga Rosas, puede dedicarse a leer durante dos años desde 1838, los mas reputados libros modernos sobre filosofía, política y literatura. De esta manera tras veinte años de lecturas desordenadas pero constantes se considera preparado por la ciencia ajena a la busca del pensamiento propio y a esa empresa, que fue toda su vida y que el mismo caracterizó llamándola traducción del espíritu europeo al espíritu americano.

Cuenta Sarmiento que a los diez y seis años salió de la cárcel con opiniones políticas formadas:

«Era yo tendero de profesión en 1847 * y no se si Cicerón, Franklin o Temístocles, según el libro que leía en el momento de la catástrofe, cuando me intimaron por la tercera vez cerrar mi tienda e ir a montar guardia en el carácter de alférez de milicias, a cuyo rango había sido elevado no hacia mucho tiempo. Contrariábame aquella guardia, y al dar parte al gobierno de haberme recibido del principal sin novedad, añadí un reclamo en el que me quejaba de aquel servicio, diciendo:

* Debe decir 1827.

«con que se nos oprime sin necesidad». Fui relevado de la guardia y llamado a presencia del coronel del ejército de Chile, don Manuel Quiroga, gobernador de San Juan que a la sazón tomaba el solcito, sentado en el patio de la casa de gobierno. Esta circunstancia y mi extremada juventud autorizaban naturalmente el que al hablarme, conservase el gobernador su asiento y su sombrero. Pero era la primera vez que yo iba a presentarme ante una autoridad, joven, ignorante de la vida y altivo por educación, y acaso por mi contacto diario con César, Cicerón y mis personajes favoritos, y como no respondiese el gobernador a mi respetuoso saludo, antes de contestar yo a su pregunta: ¿es esta su firma, señor?, levanté precipitadamente mi sombrero, calémelo con intención, y contesté resueltamente: si señor. La escena muda que pasó en seguida habría dejado perplejo al espectador, dudando quien era el jefe o el subalterno, quien a quien desafiaba con sus miradas, los ojos clavados el uno en el otro, el gobernador empeñado en hacérmelos bajar a mi por los rayos de cólera que partían de los suyos, yo con los míos fijos sin pestañear, para hacerle comprender que su rabia venía a estrellarse contra un alma parapetada contra toda intimación *(sic)*. Lo vencí, y enajenado de cólera, llamó un edecán y me envió a la cárcel».

El despotismo local lo había arrancado a sus libros, a su trabajo, a su familia: así pasó de la vida privada a la vida pública. El heroísmo que en su imaginación alimentaba la historia antigua, encontraba en la realidad circunstante ocasiones dignas de sus proezas. El ultraje recibido se convertía en lección provechosa: «no era en Roma ni en Grecia donde había de buscar yo la libertad y la patria, sino allí, en San Juan, en el grande horizonte que abrían los acontecimientos...»

Desde aquel instante Sarmiento entra en acción. En 1829 sublevado contra Facundo Quiroga en una revolución victoriosa al principio, después vencida por el fraile Aldao, cae prisionero y en peligro de ser fusilado salva

la vida gracias al comandante enemigo José Santos Ramírez. Era la época mas turbulenta y anárquica de la República Argentina; toda ella ardía en revoluciones. Sarmiento llega a ser por entonces con los unitarios en San Juan, capitán de coraceros y de las milicias locales. Poco mas tarde emigra a Chile; se hace maestro de escuela, empleado de almacén, mayordomo de minas; pero enferma gravemente de la cabeza y vuelve a su provincia (1836); allí enseña dibujo y trabaja como procurador. Ciertas operaciones aritméticas que el gobierno de la provincia no tenía a quien encomendar y que Sarmiento resuelve, lo ponen en buenas relaciones con aquel. Funda con algunos amigos una sociedad literaria e inaugura una escuela de esta; compone sus *Bases para la unión de la juventud americana* (1837) y por fin en 1839 se inicia en una labor nueva en su vida pero fatal en ella por su espíritu batallador: se hace periodista; publica en la imprenta oficial, única de la localidad, su periódico, de corta existencia, *El Zonda*. El gobernador que no quiere ver tratados en el las cuestiones políticas, encuentra mal ciertos artículos sobre costumbres locales, y por despecho o para que el periódico cese, dispone que se pague cierta suma por publicarse *El Zonda* en la imprenta oficial; Sarmiento no conforme con ello, manda imprimir el número sexto y se niega al pago; preso y encarcelado tiene al fin que ceder. Once años habían transcurrido en 1850, cuando interrumpía en sus *Recuerdos de Provincia* la narración de este suceso para apostrofar con su habitual vehemencia al funcionario que le impuso aquel pago:

«¡Don Timoteo Maradona, hoy presbítero! usted que se confesaba cada ocho días y que hoy perdona a los otros sus pecados, interrogue su conciencia y si no le dice que ha robado arrancando por la violencia veintiséis pesos, que debe usted a todas horas, si no pesan estos sobre su conciencia, le diré yo que usted, señor presbítero, es un corrompido malvado».

De nuevo encarcelado mas tarde por razones igualmente políticas, oye la gritería de las tropas indisciplinadas que frente al Cabildo, donde esta preso, piden les sea entregado para degollarle. Sarmiento es sacado de su calabozo; se le manda que baje al patio en que lo esperan sus asesinos y se le castiga a sablazos para que obedezca. No obedece; no baja y así logra salvarse. «Quería morir— escribe— como había vivido, como he jurado vivir, sin que mi voluntad consienta jamás en la violencia.» Conjurado por la intervención del gobernador el peligro de muerte, Sarmiento es afeitado en son de burla por la misma canalla que momentos antes pedia su cabeza. Al día siguiente, saliendo desterrado para Chile (1840), escribe en un escudo de la República «on ne tue point les idées», el mismo pensamiento que repetiría después tantas veces en buena frase criolla: «las ideas no se degüellan».

Sarmiento permaneció en Chile desde noviembre de 1840 hasta octubre de 1845. En septiembre de 1841 intentó inútilmente unirse a uno de los grupos unitarios sublevados contra Rosas; no bien había pisado el suelo patrio supo la derrota de aquellos y tuvo que volverse. Su destierro le fue provechoso: gracias a el salió del círculo estrecho de las pequeñas cuestiones provinciales. Bien acogido por los hombres mas eminentes del

país y por los emigrados argentinos, pronto se puso en primera línea entre los periodistas y ocupó ventajosos puestos públicos.

De aquella época data la serie ininterrumpida de sus polémicas. Fue la primera de resonancia, con don Andrés Bello. Bello era por su temperamento, por su educación, por su cultura, opuesto en todo a Sarmiento; hombre de estudio y de reposo tenía sobre este la superioridad de su vastísima ilustración y de su buen sentido. Sarmiento en lucha contra la barbarie gauchesca, proclamaba la europeización o mas exactamente por aquellos años, el afrancesamiento revolucionario de lo americano en costumbres y en ideas y encontraba en Bello el tipo formado por el tradicionalismo europeo, poco amigo de novedades, sosegado, satisfecho con la situación que los acontecimientos habían elaborado insensiblemente a su rededor. Bello era el hombre de la disciplina social: Sarmiento el de la innovación, el de la protesta. Las relaciones entre ambos fueron amistosas al principio: para Sarmiento, saber que Bello no encontraba malo su primer artículo en la prensa, había sido un verdadero triunfo. Elogió mucho en 1841 el poema canto elegiaco de Bello sobre *El Incendio de la Compañía* y se preguntó en esa ocasión, por que no había poetas chilenos? si acaso sería porque el clima benigno sofoca la imaginación, o porque entre los chilenos faltaba instrucción suficiente? Estas consideraciones hirieron el amor patrio de la juventud chilena, que inmediatamente bajo la dirección de Bello se consagró a la poesía. Un año mas tarde Sarmiento, olvidándose de todo esto, iba a imputar a las enseñanzas de Bello la

pobreza de la inspiración poética, el *agarrotamiento* de la imaginación de los chilenos. Su ataque era a todas luces injusto y lo hacían inicuo algunas acusaciones mas o menos veladas contra la lealtad patriótica de Bello; pero eliminadas sus exageraciones, eran exactas las ideas que sostenía Sarmiento; eran y el mismo después lo confesó, las ideas que al iniciarse el romanticismo proclamó en España Mariano José de Larra.

Entre sus muchas polémicas de entonces deben señalarse la que mantuvo con Domingo Santiago Godoy, porque Sarmiento la acabó acusando criminalmente a su contrincante, y la de Juan N. Espejo, porque dió lugar a una pelea a brazo partido.

En Chile trabó Sarmiento amistad con nuestro compatriota Juan Carlos Gómez. Ambos con igual apasionamiento combatían en la prensa chilena la nefanda tiranía de Rosas y eran partidarios de la anexión nacional del Uruguay y la Argentina.

Durante este período de su vida compuso Sarmiento una *Memoria sobre ortografía americana* (1843) para la Facultad de Filosofía y Letras de la que fue miembro, un *Método de lectura gradual* (traducción), las *Apuntaciones sobre un nuevo plan de gramática* (1844), los *Apuntes biográficos sobre el fraile Aldao* y *Facundo*, universalmente considerado como su mejor producción. Estas dos últimas obras salieron a luz en los folletines de *El Heraldo Argentino*.

De Chile vino Sarmiento a Montevideo de paso para Europa. Aquí permaneció dos meses con los argentinos que el despotismo sanguinario de Rosas había hecho

emigrar. Recorrió en seguida diferentes puntos de Francia, España, África, Italia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba y Perú. Trató en estos viajes al general San Martín, a Ferdinand de Lesseps el gran promotor de la idea que había de ser el canal de Suez, a Pío X, al barón de Humbolt, a Horace Mann el célebre educacionista. En París fue nombrado miembro extranjero del Instituto Histórico; en España sostuvo alguna polémica sobre cuestiones de lenguaje y combatió por la prensa la campaña que preparaba allí contra el Perú para adueñarse del poder, el general Juan José Flores cantado por Olmedo. De estos viajes nació su entusiasmo por la civilización industrial y eminentemente práctica de los Estados Unidos, donde estudió especialmente el régimen escolar y los adelantos de la instrucción pública.

En 1848 estaba en Chile de regreso. El año siguiente contrajo allí matrimonio con doña Benita Martínez Pastoriza, san-juanina como el, que había sido casada en primeras nupcias con Domingo Castro y Calvo y tenía de este un hijo llamado como su padre y como Sarmiento, Domingo. Sarmiento había conocido a esta señora en sus mocedades, cuando aun vivía su marido. Al encontrarse lejos del suelo natal, ella rica y bien acomodada en la sociedad chilena, el célebre, concertaron su matrimonio, que tal vez no fue sino de conveniencias mal entendidas y fundadas. No hubo entre ellos ninguna harmonía, ni la conformidad necesaria para la simple convivencia. Por el año 1863, después de muchos anteriores de indiferencia y disgusto, se separaron definitivamente. El hijo de ella, Domingo Fidel, conocido por *Dominguito*,

había adoptado el apellido de su padrastro y era una de las mas grandes satisfacciones y esperanzas de Sarmiento, quien siempre lo trató como a verdadero hijo y escribió su biografía, titulada *Dominguito*, cuando murió de un balazo, siendo capitán, en Curupaytí, durante la guerra del Paraguay (1866). No tuvo Sarmiento descendencia legítima; había tenido antes de su matrimonio una hija, la que casada con Julio Belin, le dió los nietos que acompañaron su vejez.

De nuevo radicado en Chile y asociado a su futuro yerno estableció Sarmiento una imprenta.

Publicó por entonces entre muchas otras de menor importancia, sus obras siguientes: *Viajes por Europa, Asia y América, De la educación popular* (1849), *Argirópolis, o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata* y *Recuerdos de Provincia* (1850).

En 1851 se produjo el levantamiento de Justo José de Urquiza, gobernador de Entre Ríos, contra Rosas. Sarmiento pasó por Montevideo a Gualeguaychú para tomar parte en la guerra e incorporado a las fuerzas como teniente coronel, fue encargado de redactar el *Boletín* del ejército. Tuvo,—no podía dejar de tenerlas,—algunas diferencias con Urquiza. Cuando este entró en Buenos Aires, vencedor de Monte Caseros (febrero 3 de 1852), y en el gobierno siguió sin grandes modificaciones la política de Rosas, su enemigo de ayer, Sarmiento se alejó a Río Janeiro y después a Chile. Allí resentido con don Juan Bautista Alberdi, que era partidario de Urquiza, escribió contra este la *Campaña del Ejército Grande Aliado de Sud América* y por sarcasmo se la dedicó a aquel

Durante mucho tiempo estuvieron Sarmiento y Alberdi trabados en una continua y agria polémica sobre todos los asuntos posibles.

En 1855 pasó de Chile a San Juan, donde el gobernador le hizo intimar que abandonase la provincia en el término de veinte y cuatro horas Esta orden fue sin embargo levantada y Sarmiento quedó allí breve tiempo.

Electo dos veces diputado, una por los porteños sublevados contra Urquiza y otra por los tucumanos, renunció ese cargo por no compartir con sus electores el propósito de separar a la provincia de Buenos Aires del resto de la República. Mas adelante diría con frase típica de su carácter, refiriéndose a esta cuestión, que era «porteño en las provincias y provinciano en Buenos Aires». Sometido en esta ciudad poco a poco, en lucha diaria contra Urquiza, a la influencia del porteñismo, acabó por plegarse al partido bonaerense y sostuvo en la prensa ardientes debates, que para sus contendores Nicolás A. Calvo y Francisco Bilbao, concluyeron con una acusación criminal instaurada por Sarmiento. Se le eligió senador en la provincia de Buenos Aires (1857) y durante cinco años formó activamente parte de la legislatura. Después de la derrota de los porteños mandados por Bartolomé Mitre en Cepeda (octubre 23 de 1859) figuró en la Convención provincial que debía fijar las reformas constitucionales necesarias para que Buenos Aires se reincorporase a la Confederación. Fue Ministro de Gobierno y de Relaciones Exteriores (1860) bajo la presidencia del Mitre en Buenos Aires, que siguió todavía separada de las otras provincias. La situación creada en San Juan

por sucesivos movimientos revolucionarios, obligaron a Sarmiento, partidario de una revolución vencida por el gobierno federal, a renunciar su ministerio para combatir con entera libertad a los confederados.

La batalla de Pavón (septiembre 17 de 1861) ganada por Mitre sobre Urquiza, dio a los porteños el domino de toda la República. Sarmiento fue entonces (febrero de (1862) elegido Gobernador por sus co-provincianos los san-juaninos. Mejoró durante su gobierno cuanto pudo tanto en la administración política como en la situación material. Uno de sus primeros actos de gobernante fue la reaparición de su antiguo periódico *El Zonda*. Pronto absorbieron sus reformas todos los recursos del erario. Sarmiento poseído por un furor de progreso y dueño del poder mas fuerte, concentró en si todas las facultades y llegó hasta imponerse a la misma legislatura y dirigirla.

No era posible que extralimitándose así con los demás poderes regulares, se contuviese ante el dominio de hecho que ejercía el caudillaje. De mala gana y por recomendación del gobierno federal tuvo al principio algunas atenciones con el caudillo de la región Ángel Vicente Peñaloza, mas conocido por sus fechorías y su sobrenombre *El Chacho*.

«Era—dice Sarmiento—de ojos azules y pelo rubio cuando joven, apacible de fisonomía, cuanto era moroso de carácter. A pocos ha hecho morir por orden o venganza suya, aunque millares han perecido en los desórdenes que fomentó. No era codicioso y su mujer mostraba mas inteligencia y carácter que el. Conservóse bárbaro toda su vida sin que el roce de la vida pública hiciese mella en aquella naturaleza cerril y en aquella alma obtusa. Su lenguaje era [illegible]ado, mas de lo que

se ha alterado el idioma en aquellos campesinos con dos siglos de ignorancia, diseminados en los llanos, donde el vivía; pero en su rudeza ponía exageración y estudio, aspirando a dar a sus frases, a fuerza de ser grotescas, la fama ridícula que las hacía recordar mostrándose así cándido y al igual del último de sus «muchachos». Habitó siempre una ranchería en Guaja, aunque en los últimos tiempos construyó una pieza de material para los «decentes» según la denominación que el daba a las personas de ciertas apariencias que lo buscaban. Hacía lo mismo con sus modales y vestidos: sentado en posturas que el gaucho afecta, con el pie de la una pierna puesto sobre el muslo de la otra, vestido de chiripá y poncho, de ordinario en mangas de camisa y un pañuelo amarrado a la cabeza. En San Juan se presentaba en las carreras después de alguna incursión feliz: si con pantalones colorados y galón de oro, arremangados para dejar ver calcetas caídas, que de limpias no pecaban, con zapatillas a veces de color. Todos estos eran medios de burlarse taimadamente de las formas de los pueblos civilizados. Aun en Chile en la casa que lo hospedaba fue al fin preciso doblarle la servilleta, a fin de salvar el mantel que chorreaba al llevar la cuchara a la boca. En los últimos años de su vida consumía grandes cantidades de aguardiente y cuando no había correrías pasaba la vida indolente del llanista, sentado en un banco fumando, tomando mate o bebiendo».

A Sarmiento que había combatido siempre con la mayor tenacidad el caciquismo bárbaro del gauchaje sin cultura, se le hacía imposible la situación del Chacho. Este mismo preparó con una sublevación su término. No debió sorprender a Sarmiento ni disgustarle en el fondo la actitud rebelde del caudillo: era al fin una ocasión propicia para destruir materialmente el poder que tantas veces había atacado de palabra en la prensa y en sus libros. San Juan y Buenos Aires no tenían entonces facilidad de comunicaciones; corrían muchos días entre el ir y el venir de las noticias. Sarmiento aprovecha esta

circunstancia: declara en estado de sitio a la provincia, hace atacar a las fuerzas enemigas: el Chacho vencido es degollado y su cabeza expuesta para escarmiento en una pica (1863). En Buenos Aires el Gobierno Federal niega a Sarmiento el derecho de declarar a la provincia en estado de sitio y desaprueba la muerte del Chacho; pero ya las cosas están hechas: Sarmiento ha realizado lo que quería, ha dado un buen golpe de muerte al caciquismo; puede discutir tranquilo: contesta al doctor Rawson, Ministro del Interior, defendiendo, por absolutamente necesaria, su declaración de estado de sitio y aplaude sin reserva, con pública satisfacción, la muerte del Chacho. Cuando el Gobierno Nacional inspirado por el doctor Rawson publique *El estado de sitio según la Constitución Argentina*, Sarmiento contestará con un folleto de título irónico, equivalente para el al anterior: *El estado de sitio según el doctor Rawson*.

En 1864, violentamente atacado por todos, renunció Sarmiento la Gobernación de San Juan y se alejó de la política argentina. Fue como enviado diplomático a Chile, Perú y los Estados Unidos. En Chile, al presentar sus credenciales, pronunció un curioso discurso contra España, que en aquellos momentos con nuevos propósitos de política colonizadora, se apoderaba de unas islas peruanas. Residió en los Estados Unidos durante tres años (1865-1868) ocupado en estudiar la instrucción pública del país y en escribir varias obras; entre ellas, *Las escuelas: base de la prosperidad de la República de los Estados Unidos*, la *Vida de Horacio Mann* (traducción) y la *Vida de Abraham Lincoln*. Por ese tiempo la viuda

de Horacio Mann tradujo en inglés el *Facundo* y partes de *Recuerdos de Provincia*. La Sociedad Histórica de Rhode Island nombró a Sarmiento miembro honorario y la Universidad de Michigan le confirió el título de doctor en leyes.

A principios de 1868 un oficial argentino, el después general Lucio Mansilla, proclamó desde los esteros paraguayos, la candidatura de Sarmiento a la presidencia de la República. Sarmiento no pertenecía a ninguno de los partidos que estaban en lucha. Puede afirmarse que jamás estuvo afiliado a ninguna fracción política y que solo por causas ocasionales figuró momentáneamente en alguna. Esta condición es la que le permitirá decir cuando se le impute algún cambio, que «Sarmiento no ha sido fiel a nadie, porque nunca ha servido a nadie». Ni los mitristas ni los alsinistas lo contaban entre los suyos y quizá esto mismo sirvió para que en la lucha, su candidatura menos resistida que las otras al principio, acabase al fin por ser la mas popular. En agosto de ese año el Congreso Nacional lo elevó a la presidencia. Estaba el entonces de viaje en París con licencia de su cargo diplomático en los Estados Unidos y supo la elección a su regreso a Nueva York. Lanzada su candidatura, los contrarios a ella habían agitado para combatirla, la ya olvidada y vieja cuestión del Chacho, y Sarmiento en contestación a sus ataques, había escrito la biografía de *El Chacho, último caudillo de las montoneras de los Llanos*.

La acción presidencial de Sarmiento fue duramente combatida por Mitre y sus partidarios y tuvo que empeñarse contra dificultades de todo orden; pero ni la guerra

del Paraguay (1865-1869) ni las graves desinteligencias con Chile respecto de los límites internacionales, ni una epidemia de fiebre amarilla que hizo morir mas de 13.500 personas en Buenos Aires, ni las revoluciones de San Juan y Entre Ríos, bastaron para esterilizar sus gestiones de gobernante progresista.

Buscó el apoyo de Urquiza para oponer sus prestigios en las provincias circunvecinas a los ataques sistemáticos de los porteños mitristas y llegó hasta visitarlo personal y solemnemente en Entre Ríos cuando supo que podía contar con el. Su cooperación fue sin embargo poco duradera: en 1870 Urquiza moría asesinado. Un yerno suyo y probablemente el instigador de sus asesinos, Ricardo López Jordán, se alzó en seguida en armas contra Sarmiento. Este quiso para sofocar la rebelión, poner a precio la cabeza del caudillo pero no lo consintió el Congreso. El mismo López Jordán a lo que parece, pues su intervención no pudo comprobarse, usó poco después contra Sarmiento de un medio análogo al que este propuso contra el entonces: dos italianos pagados por persona desconocida, atentaron contra Sarmiento en las calles de Buenos Aires descerrajándole un tiro.

Son de notar en la actuación de Sarmiento durante su presidencia dos rasgos característicos: el uso frecuente del veto contra las leyes sancionadas por el Cuerpo Legislativo y su participación en las contiendas periodísticas Esta fue por las instancias de sus ministros, menos seguida y mas serena de lo que Sarmiento hubiera querido. Nunca pudo resignarse a no contestar los cargos que se le hacían; transigió a pesar suyo en lo demás, pero no en esto.

Sarmiento dominado por el carácter práctico de la sociedad norteamericana, procuró que su gobierno fuese de adelantos materiales y morales: hizo celebrar en Córdoba, la primera exposición nacional y extender las líneas de los ferrocarriles; creó la Escuela Militar, el Observatorio Astronómico de Córdoba, dos escuelas para el profesorado, el Banco Nacional, las bibliotecas populares y otras varias instituciones.

Muerto el tirano López, terminó la guerra del Paraguay; y a pesar de estar Sarmiento en la presidencia argentina y de su soñada reconstrucción del Virreinato del Río de la Plata, planeada en *Argirópolis* y recomendada en una proposición dirigida al presidente Mitre desde Estados Unidos, para cuando concluyese la guerra, el Paraguay y el Uruguay siguieron siendo tan libres y tan poco argentinos como lo eran antes y como lo son ahora.

Sarmiento en la gobernación de San Juan y en la presidencia de la República, sostuvo siempre la necesidad de un poder público fuerte, capaz de imponerse en el desempeño de sus funciones con toda libertad y energía. En San Juan su fracaso fue completo; en la presidencia solo pudo realizar a medias su programa. Los partidarios de Mitre, que lo había precedido en el gobierno y que había empleado precisamente la política de componendas y transacciones condenada por Sarmiento, fueron el mayor obstáculo de su acción gubernativa y del progreso nacional. Terminó su presidencia el 12 de octubre de 1874. Le sucedió en ella su Ministro de Instrucción Pública, el doctor Nicolás Avellaneda.

Sarmiento fue inmediatamente elegido Senador por San Juan y nombrado Director General de Escuelas en la Provincia de Buenos Aires. En el Senado combatió valientemente contra la costumbre y las ideas recibidas de blando humanitarismo y contra sus colegas, el proyecto de amnistía propuesto para los revolucionarios de su gobierno, y fue el mas tenaz y decidido contrario a la guerra con Chile en la cuestión de sus límites con la Argentina. El nuevo gobierno, atendiendo vivísimos deseos suyos, lo ascendió en el ejército al grado de general. Las relaciones entre el antiguo y el nuevo presidente no fueron siempre amistosas. Avellaneda concedió alguna participación en su gobierno a los opositores de Sarmiento, quien se disgustó profundamente. Sin embargo al plantearse la cuestión presidencial fue llamado a ocupar el Ministerio del Interior. Sarmiento ambicionó, después de la primera, durante toda su vida, una segunda presidencia y creyó contar con la autoridad de Avellaneda para hacer que triunfase por segunda vez su propia candidatura. Pronto conoció su error, o mas bien supuso que Avellaneda lo traicionaba, y nuevamente disgustado abandonó su cartera de gobierno para entregarse con la desesperación de su derrota a una campaña antigubernista. Este desengaño le costó una enfermedad.

Triunfó en la lucha presidencial la candidatura del general Julio A. Roca. Federalizada la ciudad de Buenos Aires, Sarmiento pasó de la Dirección General de Escuelas que desempeñaba en la Provincia, a la Superintendencia Nacional de Educación, como Presidente de su Consejo. En este se puso en pugna con los vocales y

acabó por crearse una situación que hacía imposible su cometido. Resuelto a concluir con ella pidió al Congreso sin contemplaciones, que suprimiera por innecesaria, la retribución de los consejales. Por entonces publicó su obra *Conflicto y Armonía de las Razas en América* (1881), sostuvo las mas ardorosas polémicas y contestó al folleto de Avellaneda *La Escuela sin Religión*, con otro titulado *La Escuela sin la religión de mi mujer*. Comisionado de acuerdo con un plan suyo para obtener que Chile costease con la Argentina una publicación en castellano de libros para la ilustración del pueblo, logró de paso por Montevideo, que el general Máximo Santos se adhiriera a su proyecto. Por ley de 1884 se destinaron a iniciativa del Poder Ejecutivo argentino veinte mil pesos para publicar las obras de Sarmiento, que hoy forman cincuenta grandes volúmenes en cuarto. Estas deferencias del general Roca no eran tal vez mas que un medio para conquistarse las simpatías de Sarmiento o apaciguarlo. Cuando este entabló su campaña contra la candidatura oficialista de Juárez Celman, el general Roca prohibió a los militares que discutieran en la prensa la política del Gobierno; pero todo fue inútil, porque Sarmiento con su inalterable entereza de carácter y una osadía a toda prueba, contestó a la resolución del presidente, que la disciplina militar no obligaba a los que eran como el generales y estaban fuera de servicio.

El favor popular que jamás había acompañado a Sarmiento en su patria, empezó a entregársele entonces. Era ya demasiado tarde: en junio de 1887 tuvo que retirarse por enfermedad, en busca de clima mas propicio, a la

Asunción. Pasó el verano siguiente en Buenos Aires y de nuevo volvió a la capital paraguaya. Todavía continuó trabajando para la prensa. Un artículo sobre Solano López le ocasionó un incidente con un Ministro de Estado pariente del tirano; Sarmiento con mas de sesenta y seis años estuvo a punto de tener un duelo. Este asunto le costó el ministerio a su contrario y le valió a Sarmiento una quinta que le regalaron sus admiradores. Al salir para la Asunción aun pensaba Sarmiento en su segunda presidencia; a sus amigos que al despedirse formulaban votos por su restablecimiento, contestó con socarronería que lo hicieran presidente si querían verlo sano. Murió el 11 de septiembre de 1888. Como Renan había protestado anticipadamente contra lo que en su conducta y por la ofuscación de sus últimos instantes o de la edad, desdijera en materia religiosa, de la actitud de sus mejores años. «Que no haya sacerdote junto a mi lecho de muerte—había dicho. No quiero que una debilidad pueda comprometer la integridad de mi vida».

La vida de Sarmiento es sin disputa posible su mejor obra: asoció en ella a su grandeza de alma las mas nobles ideas, los mas generosos designios de la humanidad y fue de este modo el genuino y puro representante, en su tiempo, del espíritu democrático en lucha, no ya con los antiguos principios de realía y absolutismo gubernativos, sino contra la barbarie inculta del caciquismo y de las masas populares. En el la integridad moral tiene para nosotros un atractivo candoroso de aniñamiento que agrega al respecto que impone, una especie de ternura

cariñosa. Sarmiento no fue solo el hombre recto, inquebrantable, que desafió con intrepidez al despotismo; fué también el hombre bueno, dulce, inclinado sin complacencias culpables al amor del pueblo y de los niños; fue mas aún, fue a veces el hombre aniñado, de caprichos y resoluciones bruscas, inmotivadas. Los porteños lo llamaban *el loco Sarmiento*, y es verdad que tuvo mucho de alocado en sus genialidades intempestivas, en la despreocupada naturalidad de sus rarezas, en su franqueza hiriente. ¿Quien mas que el hubiese escrito sobre la escuela sin la religión de su mujer? quien mas que el hubiera confesado, cuando no parecían fáciles, sus ambiciones de pequeño Franklin? quien mas que el ha arremetido jamás contra todos y contra todo, sin quijotismos, con la impavidez heroica de las resoluciones incontrastables?

Sarmiento es por temperamento y por educación, irregular; hay en el una falta sensible de equilibrio; tiene momentos, ocurrencias desconcertantes.

«¡Pobre mi madre!»—exclama en los *Recuerdos de Provincia* y cuenta esta curiosa anécdota:

«En Nápoles, la noche que descendí del Vesubio, la fiebre de las emociones del dia me daba pesadillas horribles en lugar del sueño que mis agitados miembros reclamaban. Las llamaradas del volcán, la oscuridad del abismo que no debe ser obscuro, se mezclaban que se yo a que absurdos de la imaginación aterrada y al despertar de entre aquellos sueños que querían despedazarme, una idea sola quedaba tenaz; persistente como un hecho real: ¡mi madre había muerto! Escribí esa noche a mi familia, compré quince dias después una misa de *requiem* en Roma, para que la cantasen en su honor las pensionistas de Santa Rosa, mis discípulas; e hice el voto y perseveré en el mientras estuve bajo la influencia de aquellas tristes ideas, de presentarme en mi patria un día y decirles Benavides, a Rosas, a todos mis verdugos: vosotros

también habéis tenido madre: vengo a honrar la memoria de la mía; haced pues, un paréntesis a las brutalidades de vuestra política, no mancháis un acto de piedad filial: dejadme decir a todos: quien era esta pobre mujer que ya no existe! ¡Y vive Dios que lo hubiera cumplido, como he cumplido tantos otros buenos propósitos y he de cumplir aún muchos mas que me tengo hechos!

«Por fortuna, téngola aquí a mi lado y ella me instruye de cosas de otros tiempos, ignoradas por mi, olvidadas de todos».

En Santiago el 26 de mayo de 1848 recuerda que han transcurrido diez y nueve años desde el día en que José Santos Ramírez evitó que fuese fusilado después de la derrota del Pilar, y sin tener para nada en cuenta la situación de este al lado de Rosas, le escribe una carta agradeciendo el beneficio recibido y ofreciéndole su ayuda para cuando el despotismo de Rosas cayese «por el ridículo, por el oprobio, por la humiliación, por la esterilidad de los resultados obtenidos en veinte años de desastres, de persecusiones y de crímenes». Semejante carta a ser interceptada hubiera bastado para hacer que Ramírez pasara muy malos ratos. Este al recibirla se apresuró a elevarla a manos de Rosas con otra en la que prometiendo hacer lo mismo con cuantas le dirigiera Sarmiento, llamaba a su agradecido corresponsal, «loco, fánatico, salvaje y judío unitario».

Son infinitas las anécdotas de esta especie; en la vida de Sarmiento los actos semejantes no fueron excepción sino regla. Sin embargo no debe atribuírseles mucha importancia; porque en el estas sus anomalías no obstaron jamás a las mayores cosas. Con ellas realizó el plan que se propuso de niño: como Franklin fue doctor ad hono-

rem y ocupó un puesto de los mas eminentes en la política y en las letras americanas. No hay en la historia un solo personaje a cuyo lado Sarmiento demerezca. Trabajando por ellas hizo suyas las glorias de su patria.

Toda su vida está encaminada a destruir el caudillaje y a propagar la cultura; desde su juventud hasta sus últimos instantes, en el seno de la familia, en la prensa, en los puestos públicos, en el destierro, constantemente, fue educacionista y enemigo infatigable del caciquismo. Puede creerse que aprendió con los que no podían enseñarle y enseñó lo que el mismo no sabía. Un veterano analfabeto de las campañas napoleónicas y un diccionario le bastan para estudiar el francés; en Chile, contra los profesionales de la enseñanza, inaugura instintivamente excelentes procedimientos pedagógicos, como la lectura silábica en lugar del deletreo.

Inspirado al principio por las ideas francesas de libertad y democracia y mas tarde por el ejemplo inglés y norteamericano, se hace apóstol o mejor dicho *pionner* de la civilización y del progreso: todo lo ve a través de su concepción política como en proyección hacia un ideal definido, preciso. Cada suceso argentino le recuerda un momento de la historia de Francia, de Inglaterra o de Estados Unidos. No por eso es un principista iluso: es hombre de acción y la acción lo pone en contacto con la realidad; conoce perfectamente lo que hay de fatal en las resistencias que esta opone a los cambios repentinos. «La constitución de la República se hará sin sentir, de si misma, sin que nadie se la haya propuesto. Unitaria, federal, mixta, ella ha de salir de los hechos consumo-

dos». Así piensa ya en 1845. Pero este positivismo sereno no es una valla para sus ambiciones optimistas. Sabe que la marcha regular de los sucesos no se altera ni ajusta al capricho inestable de los hombres y esto lo ayuda a penetrar hondamente en el sentido de las cosas, a prever en el un desarrollo de gloria para su patria y a conformar sus proyectos políticos con el determinismo de las fuerzas sociales, contando como es natural entre ellas, a su propia acción, a la fuerza irreductible de su espíritu. En 1859 se discutía en la Legislatura de Buenos Aires una cuestión sobre ferrocarriles; los legisladores encontraban exagerada la suma de ochocientos mil pesos como avaluación de una línea; Sarmiento al contrario la reputaba exigua hasta lo ridículo y afirmaba que los ferrocarriles argentinos valdrían pronto no ochocientos mil pesos, sino ocho millones. «Risas de incredulidad. El orador se exalta y exclama con provocadora convicción: ¡Ochenta millones! Nuevas risas estruendosas: ¡Ochocientos millones! Carcajada homérica. Y entonces Sarmiento enfurecido: Pido a los taquígrafos que hagan constar esta hilaridad en el acta. Quiero que las generaciones venideras aprecien mi inquebrantable confianza en el progreso del país. Y al mismo tiempo (abarcando con ademán despreciativo las bancas): ¡con que clase de hombres he tenido que lidiar! *

Es precisamente esta disposición de su espíritu, mezcla de realismo e idealismo, lo que a pesar de su pobreza literaria, hace interesantes y de muy subido valor a sus obras. El es el único escritor rioplatense de su tiempo

* Leopoldo Lugones. *Historia de Sarmiento.*

que ha prestado atención a una forma peculiar de nuestra vida: al caudillaje.

Su obra está formada por artículos de la prensa destinados en su mayor parte a las cuestiones del día, por libros y folletos de ilustración, de polémicas, de propaganda, de viajes y finalmente por un pequeño grupo de narraciones sobre gentes y costumbres argentinas. Las principales de estas narraciones son los *Apuntes biográficos sobre el fraile Aldao*, *Facundo*, *El Chacho, último caudillo de las montoneras de los Llanos* y los *Recuerdos de Provincia*: las tres primeras están comprendidas bajo un título común: *Civilización y barbarie*: la última es casi totalmente autobiográfica. No hay que buscar en ellas mas que el cuadro de las costumbres el retrato de las gentes y el apasionamiento del autor. Sarmiento como Dante, anima con las exacerbaciones del odio a sus enemigos muertos. Para reflejar con exactitud su estado de ánimo habría que cambiar las palabras de Villemain que ha transcripto al frente de *Facundo* «sa justice impartiale ne doit être impassible». Sarmiento nunca es impasible, muy rara vez es imparcial.

Facundo está dividido en tres partes. En la primera trata del aspecto físico de la República Argentina, de los caracteres, hábitos e ideas que engendra; presenta los tipos originales del país, el rastreador, el baquiano, el gaucho malo, el cantor; pinta la asociación, la pulpería; explica la revolución de 1810. La segunda parte que da su título al libro, cuenta la vida del caudillo Juan Facundo Quiroga. La tercera contiene algunas consideraciones sobre la forma de gobierno y el estado presente y futuro de la

nación. Toda la obra es genial; publicada en 1845 y reproducida por *La Revista Española de Ambos Mundos*, encierra clara y categóricamente el pensamiento capital del determinismo histórico desarrollado mucho mas tarde por Taine. En ella figura «Facundo en relación con la fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina; Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos; Facundo en fin, siendo lo que fue, no por un accidente de su carácter, sino por antecedentes inevitables y ajenos a su voluntad»; porque «un caudillo que encabeza un movimiento social, no es mas que el espejo en que se reflejan en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia». Las últimas páginas del libro son una apreciación del gobierno rosista; en ellas aparece evidenciado el aniquilamiento fatal de la tiranía. Quizá no ha escrito Sarmiento otras mas elocuentes. Como todo lo que salió de sus manos, son irregulares, defectuosas, hasta pueriles, pero asimismo impresionan por la fuerza segura del razonamiento: están hechas en la furia del destierro con la lucidez de un pensador tranquilo.

Son pálidas comparadas con *Facundo*, las otras biografías que escribió Sarmiento. En cambio sus *Recuerdos de Provincia* interesan mas aún que aquel. El cuadro tiene en estos menos amplitud pero es mas vivo; es una parte del mundo argentino y de la vida humana, mas reducida es cierto, vista de mas cerca y mejor sentida: cada recuerdo es como un pedazo de alma que se con-

serva en las cosas o en los hechos y los anima con un sano y poderoso deseo de sobrevivirse. Nadie ha dejado sobre su madre páginas mas hondas y sencillas que Sarmiento *Recuerdos de Provincia* es el libro de las confesiones de Sarmiento, el mas propio de cuantos escribió y por eso el que mas se presta para definir a un tiempo su personalidad de hombre y de escritor.

Sarmiento no compone sus libros; estos se van componiendo solos y como pueden a medida que Sarmiento los hace. Tienen el orden natural que no podia faltarles, el orden que impone a las narraciones en los datos fundamentales, la cronología de los sucesos, el orden que en el desarrollo de las ideas nace del pensamiento y de sus leyes; obedecen a estas rudimentarias y fatales exigencias de viabilidad; en lo demás siguen libres y antojadizas el impulso de la inspiración irreflexiva, la veleidad de una ocurrencia, el azar del momento; son algo así como un árbol de tronco doble o triple, con ramas y follaje desparejos. La narración se corta o prolonga a capricho; en unos puntos es prolija y pintoresca, en otros apenas roza los hechos o los enuncia secamente. Hay páginas espontáneas, fáciles y a vuelta de ellas, otras cargadas con el aparato de la pedantería o el alarde estrafalario. De la emoción efusiva se pasa bruscamente a un sermoneo de empaque. El detalle preciso de una observación positiva se mezcla al apóstrofe y la deprecación chocantes de un romanticismo hueco.

En todos estos cambios hay sin embargo una misma y constante preocupación de utilidad. Sarmiento se entre-

tiene o distrae a menudo en lo que expone; se complace en lo que narra sobre todo si narra algún pasaje de su vida; pero siempre, una vez pasado el momento de su natural complacencia, mira derecho a su propósito de propaganda o de enseñanza. La palabra no es para Sarmiento mas que un medio de acción política y educadora. No hay una sola página suya escrita sin un fin utilitario.

Este carácter docente no perjudica en nada al interés literario y personal de su estilo. El fin de Sarmiento es siempre igual al que otro cualquiera pudo fácilmente proponerse; no obstante la obra no es sino una especie de refracción de ese fin, de esa tendencia en la idiosincrasia del autor. Por lo mismo que Sarmiento no planea ni sistematiza sus libros, estos brotan como un fruto natural de su espíritu y son realmente la transcripción literal de su estado de ánimo sometido a todas las influencias ocasionales de lucha, de triunfo, de enojo, de alegría, sobre todo de alegría, bajo un propósito definido y claro de aleccionamiento. La condición mas genuina de su personalidad es el arrebato jovial que desecha toda traba y se da rienda suelta. Su frase traduce admirablemente ese aire de familiaridad que en las conversaciones acentúa o altera el sentido de las palabras con el gesto intencionado y la mueca. Esto hace de Sarmiento un escritor popular por excelencia. Sus obras son verdaderas conversaciones, y no de salón o gabinete sino de calle y de casa. Nada menos pulido y culto que sus expresiones y sus brusquedades.

Sarmiento no escribe correctamante. Su pretensión de «educar el lenguaje» puede muy bien ser el resultado de una insuficiencia para dominarlo y hacer que sirviese en las

normas delicadas que había alcanzado, sus intenciones intemperantes y repentinas. A cada paso hay en Sarmiento frases informes, mal construidas, de sentido defectuoso y y con frecuencia falso, recargadas de proposiciones incidentales que entorpecen y trastornan el pensamiento. Es fama que alguien se le ofreció para rehacer en buen castellano el *Facundo* y el contestó que no era necesario, por que sino estaba escrito en el español lamido y académico del siglo XVIII, lo estaba en la lengua sana y vigorosa del siglo XVI. La contestación es digna de Sarmiento por lo contundente y por lo equivocada. El lenguaje que este emplea es siempre el castellano empobrecido en el Río de la Plata, contaminado con frecuentes galicismos y expresiones criollas. Su escasa cultura literaria no le permitia otra cosa. Gustaba decir que no sabia latín, pero sí latines: fue amigo de citarlos; ha llegado a ponerlos en boca del gauchaje aunque por manera figurada: en los *Recuerdos de Provincia*, — solo allí podia ser. — una turba de montoneros asesinos grita frente a la cárcel contra Sarmiento, «crucifije eum». De vez en cuando las citas son chistosas; en cierto lugar habla Sarmiento de un tema «desde ab initio». Las abundantes incorrecciones de lenguaje imprimen a su estilo un viso de abandono y descuido propios de su habitual manera de ser; mas bien que escritos sus libros parecen hablados: tienen la frase imperfecta que brota de los labios impensada. Con todo choca a veces ese balbuceo, esa indecisión de la palabra que se organiza mal y no se somete por completo a las ideas. El mayor encanto de su estilo es la ingenuidad candorosa de Sarmiento, la transparencia de sus inten-

ciones y su espíritu, la revelación patente de sus sentimientos en los relatos y en las descripciones. Sería exagerado decir que Sarmiento cuenta y describe con maestría. Sus narraciones son mejores que sus cuadros y sus retratos. Parece que tuviera el don de sorprender el gesto y el acto que sintetizan el sentido humano de los acontecimientos. Presenta bien lo humano, lo moral; pero no las sensaciones físicas.

Marzo de 1914.

OLEGARIO ANDRADE

Se ha dicho que Olegario Andrade nació en Paysandú y luchó en esta ciudad con el heroico Leandro Gómez en 1862. No tienen tales afirmaciones mas fundamento que el haber el poeta cantado a Paysandú por su defensa contra el general Venancio Flores y las tropas brasileras; pero nada indica en la composición que el haya intervenido en la lucha y de haberlo hecho, con el arrebato que ella le inspira, es seguro que lo declararía en sus versos. Andrade siempre llamó su patria a la República Argentina; se ignora si nació en Gualeyguachú, provincia de Entre-Ríos, o lo que parece mas probable, en Bagé de Río Grande en el Brasil. * Tampoco se sabe la fecha de su nacimiento, que debió ser hacia el año 1835 si cuando murió tenía 47 años, según se dice. Pasó sus primeros años en Río Grande y el Uruguay.

El general Justo José de Urquiza costeó su educación y lo hizo entrar al Colegio Nacional del Uruguay, donde

* Se me dice que en julio de 1910 un diario de Buenos Aires.—probablemente *La Prensa* o *La Nación*—publicó la partida de bautismo del poeta, que acredita su nacimiento en Bagé.

fue condiscípulo de Julio A. Roca, a quien le unió desde entonces una amistad íntima y constante. Dejó sus estudios sin ninguna preparación hacia 1857 y se dedicó al periodismo durante unos veinte y cinco años, en Gualeyguachú, Uruguay, Paraná, Santa Fe, Concordia y Buenos Aires.

Durante la guerra entre la Confederación y la provincia de Buenos Aires fue secretario privado y oficial del presidente Santiago Derqui. Partidario de Urquiza para la presidencia de 1868 a 1874 combatió la candidatura de Sarmiento; a pesar de esto, una vez reconciliados aquellos, obtuvo en la Aduana de Concordia el puesto de administrador. Complicado en movimientos subversivos, fue enjuiciado por desfalco de las rentas aduaneras y jamás pudo rendir cuenta de ellas. En 1878 entró al diario del general Julio A. Roca, *La Tribuna*.

Mientras vivió fuera de la capital argentina su situación económica fue difícil y en algunas circunstancias verdaderamente calamitosa. En sus últimos años logró una posición desahogada en la prensa de Buenos Aires y fue bien tratado por los presidentes Nicolás de Avellaneda y Julio A. Roca. Escribió frecuentemente artículos de diario por encargo del primero y cantó al segundo en cuantas ocasiones se ofrecieron propicias para hacerlo según testimonio del señor Manuel M. Zorrilla, secretario de ambos presidentes. El, que había lamentado la desaparición

> del indio perseguido
> Por la implacable fe del misionero
> Y la avaricia cruel de sus señores,

proyectaba cuando murió, un canto triunfal a Roca por su exterminadora conquista del Chaco.

Fue una o mas veces diputado.

Murió el 30 de octubre de 1882. Entre muchos otros oradores, el teniente general Roca, entonces presidente, pronunció sobre su tumba un discurso elogiosísimo.

El Estado adquirió en diez y seis mil pesos las obras de Andrade y pagó seis mil por su impresión. Esta debía llevar un estudio de Carlos Guido Spano, que no se escribió nunca y fue reemplazado con otro de Benjamín Basualdo. Sus *Obras Poéticas*, incompletas, aparecieron en 1887; en 1907 se hizo una segunda edición que está actualmente agotada.

Las primeras poesías de Andrade, reunidas en sus *Obras*, pertenecen al tiempo de su estadía en el Colegio Nacional del Uruguay y son de 1855 a 1857; después de este año, con muy raras excepciones, Andrade interrumpe su producción poética hasta 1877. *Prometeo* no lleva fecha, pero debe ser de los últimos meses de ese año. Carlos Guido Spano a quien Andrade había pedido su juicio sobre esa composición, escribía en enero de 1878 disculpándose de no haberlo hecho antes. Entre 1877 y 1881 compone sus mejores poesías: *El nido de cóndores*, *El arpa perdida*, *Prometeo*, el canto lírico a *San Martín*, *La Libertad y la América*, la oda *A Víctor Hugo* y la *Atlántida*. Esta fue leída en público certamen el 12 de octubre de 1881. El Centro Gallego había llamado a concurso para unos Juegos Florales en mayo de ese año con plazo hasta septiembre y el general Roca,

presidente de la República, ofreció una corona de oro para premio de la mejor poesía sobre «el porvenir de la raza latina en la América del Sud». Andrade obtuvo con la *Atlántida* dos premios, el del general Roca y el del Centro Gallego, porque se la consideró la mejor composición del tema y del concurso, y designó para reina del torneo a su hija Eloísa.

Dice el eminente crítico argentino Miguel Cané que el alma de Olegario Andrade parece la de un hombre primitivo, contemporáneo de los últimos y soberbios cataclismos de la naturaleza; porque «el poeta, como Pitágoras, tiene la vaga reminiscencia de una vida anterior: recuerda las montañas que entreabren la tierra con su esfuerzo pujante y levantan sus crestas al cielo; cree oír los huracanes que estremecen el mar hasta las entrañas y su mirada extática percibe aún las escenas ciclópeas de ese génesis maravilloso». No es el terrible mundo primitivo, ni siquiera el mundo americano, salvaje y tumultuoso, el que reflejado en la imaginación de Andrade, aparece en su poesía; es el mundo mas nuevo, de mas fáciles y asequibles prodigios que Victor Hugo dio a la humanidad en sus obras. En el ha vivido y se ha formado Andrade: allí conoció el misterio que ocultan las apariencias, y los secretos que las transfiguraciones mágicas de la realidad convertida en símbolo, revelan: allí supo las bondades milagrosas de la tierra, el imperio malvado de los dioses, la opresión de los reyes, la hipocresía sacerdotal, la supremacía de la conciencia, el triunfo final de la justicia y la revelación definitiva de la verdad. Andrade si alguna vez fijó en las cosas y en la vida su mirada, nunca al-

canzó a ver en ellas mas que las interpretaciones de Víctor Hugo; igual en todo a el, menos en la potencia genial, es un eco suyo, distante y alterado.

Como Víctor Hugo, Andrade asigna al poeta una misión providencial y le hace conductor de hombres, sacerdote y profeta:

Así la humanidad despierta inquieta
. . . . . .
Cuando surge el poeta
. . . . . .
Que en las horas sombrías
Canta al oído del linaje humano
Ignotas harmonías,
Misteriosos acordes celestiales,
Enseñando a los pueblos rezagados
El rumbo de las grandes travesías,
La senda de las cumbres inmortales.
. . . . . .

Siempre al cambiar de rumbo en el desierto
La caravana humana, halla un poeta
Que espera en el dintel, alta la frente
Coronada de pálidos luceros,
Sacerdote y profeta,
¡Para enseñarle el horizonte abierto
Y bendecir los nuevos derroteros!

Pertenecen estos versos a la composición que Andrade dirigió *A Víctor Hugo*. En ella muestra bien su autor que la poesía no es para el, frívolo pasatiempo ni diversión de las ocupaciones vitales o culto desinteresado a la belleza. Isaías anunciando al pueblo de Dios el castigo de sus vicios, Esquilo prorrumpiendo en el himno triunfal de

Salamina», Juvenal estigmatizando «al vulgo y al tirano», Dante enardecido contra su época y despertando su conciencia amodorrada, Víctor Hugo recorriendo *La leyenda de los siglos* en busca de «la santa democracia»; tales son sus figuraciones mas altas de la poesía; Homero, Shakespeare, Cervantes, Goethe no le merecen el mas fugaz recuerdo.

Quien así concibe a manera de apostolado la función de la poesía y es el mismo poeta, se obliga a ser filósofo y político para enseñar y dirigir cuando menos a sus contemporáneos y tal vez a las generaciones futuras. Es pues interesante estudiar las ideas de Olegario Andrade en sus composiciones. Sería prolijo y además inútil recorrer todas estas: en *Prometeo* y la *Atlántida* ha resumido lo mas fundamental de su concepción.

Andrade es optimista, profundamente optimista, a pesar de la violencia sin discernimiento con que ataca y condena cuanto han hecho los hombres hasta el presente. Casi puede asegurarse que en el pasado no ve mas bien, que el indispensable para que luchando por destruirlo, el mal tuviera algún sentido y existiese. Pone con la fe mas ciega todas sus esperanzas en el porvenir. En su oda *A Victor Hugo* apostrofa al mal y le previene su término: «No hay noche sin mañana... ¡Oh mal! no eres eterno!»

Andrade hace de Prometeo una personificación del pensamiento y lo encadena al Cáucaso bajo el imperio de Júpiter vengativo, por haber pretendido escalar el monte de los dioses. Los cuervos enviados por Júpiter le desgarran las entrañas:

...después del rayo de los Dioses
Viene a escupirle el rostro la canalla!

Así en la larga noche de la historia
Bajan a escarnecer el pensamiento,
A apagar las centellas de su gloria
Con asqueroso aliento,
Odios, supersticiones, fanatismos:
Y con ira villana
¡El buitre del error clava sus garras
En la conciencia humana!

Tres siglos duran los tormentos y aun tiene ánimos Prometeo para decir

¿Qué importa mi martirio,
Mi martirio de siglos, si aun atado,
Júpiter inmortal, yo te provoco,
Júpiter inmortal, yo te maldigo?
¿Si el viejo Prometeo, el titán loco,
El mártir de su encono,
Siente tronar la ráfaga tremenda
Que va a tumbar tu trono?

Prometeo ha engendrado al «titán inmortal del pensamiento» y sabe que este derrocará a Júpiter; sabe también que «la tierra está viva», que «alguien habita el fondo de los mares», que en los bosques hay gérmenes de vida y juventud; oye «ruido de alas abajo» y en el cielo ve semilleros de auroras; todo esto lo consuela y satisface, porque en ello adivina su venganza en el triunfo del «titán inmortal del pensamiento». Llegado su día Prometeo se liberta y descubre a lo lejos sobre un monte la «silueta» de la cruz.

¡Al fin puedo morir! grita el gigante
Con sublime ademán y voz de trueno.
¡Aquella es la bandera de combate,
Que en el aire sereno,
O al soplo de pujantes tempestades
Va a desplegar el pensamiento humano,
Teñida con la sangre de otro mártir,
Prometeo cristiano,
Para expulsar del orgulloso Olimpo
Las caducas deidades!

Prometeo en efecto muere, pero queda su raza, «la raza prometeana», que despeja la ruta del porvenir iluminándola con «la luz inmortal del pensamiento». Aun no es, pero

ya asoma el claro día
En que el error y el fanatismo expiren.

Tal es la composición de Andrade; en ella Prometeo liberal y humanitario, se rebela contra la iniquidad de Júpiter, que aparece no ya celoso de los hombres, como en la mitología helénica, sino enemigo de la verdad y de la vida. Andrade mezcla en la leyenda griega al mito helénico de la rivalidad entre los dioses y los hombres, el mito bíblico de la aversión divina al saber. Su Júpiter no recela del poder humano, ni se opone a la empresa de Prometeo y lo castiga porque ayuda su desarrollo: es un curioso déspota que persigue a la verdad obstinadamente por amor desinteresado al engaño y la mentira. En esto difiere del Júpiter Olímpico y de Jehová; porque también Jehová abriga un sentimiento de rivalidad contra el hombre y lo arroja del paraíso, cuando se le ha hecho semejante en el

conocimiento del bien y del mal por haber comido el fruto prohibido del árbol de la ciencia, para que no coma los frutos del árbol de la vida y sea como el, eterno. Andrade representa en Prometeo a la conciencia humana: los cuervos que bajan contra el, son los odios, las supersticiones y los fanatismos: «el titán inmortal del pensamiento» será quien lo liberte. No puede expresarse mas claramente que el cielo en contrario a la verdad y lucha por apartar de ella al hombre y entregarlo al error, «al buitre del error» como dice el poeta. Esta es la originalidad de Andrade. Otros antes que el, habían representado en la oposición de Prometeo y Júpiter la lucha de los hombres por su independencia moral, contra los dioses resueltos a conservar su poder omnímodo sobre ellos y el mundo; Andrade se desentiende de este motivo de la lucha por parte de los dioses y solo deja a su pobre Júpiter con su odio al pensamiento.

La enemistad de Júpiter con la vida no es menos clara en los versos de Andrade que su odio a la ciencia: al cabo de trescientos años de martirio Prometeo la proclama: «hoy la tierra está viva» grita contra el dios como un desafío a su poder. Esa enemistad no tiene explicación ninguna en la obra de Andrade: ¿que significan en ella contra Júpiter, los seres que pueblan el mar, los bosques y el aire? No son ellos, sino «el titán inmortal del pensamiento» quien vengará a Prometeo, y el poeta que anima contra el cielo a cuanto vive en la tierra, no dice una sola palabra sobre los motivos y los resultados de esta incomprensible actitud. Para comprenderla bastará leer *Le Satyre* de Víctor Hugo; de el tomó Andrade su

idea de la oposición entre la arbitrariedad de los dioses y la expansión de la vida que asciende desde lo mas bajo hasta el pensamiento del hombre ordenándolo todo y por lo mismo sustituyéndose a los caprichos divinos en el gobierno de las cosas. Pero Andrade afanado en levantar enemigos contra Júpiter, no reparó en que vaciaba de sentido el símbolo de Víctor Hugo cuando lo trasladaba sin explicación a sus versos.

Sabemos pues por Andrade que la Divinidad es contraria a la vida y a la ciencia: esta es su gran enseñanza en *Prometeo*.

La *Atlántida* es un canto al porvenir de la raza latina en América, o mejor dicho a su destino en todo el mundo; porque tiene «algo de compendio de la historia de los pueblos latinos». * El poeta evoca en rápidas visiones su destino, el nacimiento de América que surge del mar, «huérfana de la historia, mundo niño», y vive celosa de su libertad hasta que un día despierta en los brazos de Colón.

Era lo que buscaba
El genio inquieto de la vieja raza,
Debelador de tronos y coronas,
¡Era lo que soñaba!
¡Ambito y luz en apartadas zonas!

Helo armado otra vez, no ya arrastrando
El sangriento sudario del pasado
Ni de negros recuerdos bajo el peso,
Sino en pos de grandiosas ilusiones,
¡La libertad, la gloria y el progreso!

* Juan Valera.

Aquí va a realizar lo que no pudo
Del mundo antiguo en los escombros yertos
¡La mas bella visión de las visiones!
¡Al himno colosal de los desiertos
La eterna comunión de las naciones!

Es siempre la misma esperanza confiada al futuro y en esta composición como en varias otras,—*El Porvenir, La Libertad y la América*, etc.,—localizada en el nuevo continente o en la patria argentina. Andrade tuvo dos grandes entusiasmos:

¡La libertad que funde las diademas
Y la ciencia que funde los errores!

Una feliz disposición á abstraerse del mundo en que vivía, hizo posible su fe ciega y candorosa en la realización casi inmediata de esos dos supremos ideales por los pueblos americanos. Sus versos no contienen mas ciencia que la dicha; son una exhortación violenta a la libertad y al progreso, fiada mas al contagio de las grandes pasiones que al convencimiento o al discurso. Los arranques en ellos son fuertes y constantemente repetidos; porque el poeta quiere a toda costa encender en sus propios entusiasmos el sentimiento del público y descuida por indiferencia lo demás. Ni aun por sus alardes continuos de pensador, muestra un solo instante el propósito de contentar la inteligencia.

Ninguna de sus composiciones revela en el plan, no ya agudeza de ingenio, pero ni aun la seguridad del buen sentido y de la discreción. La inspiración romántica

es por sus naturales ímpetus, libre y caprichosa. Todas sus libertades y sus mas irrazonados caprichos tienen cabida en la poesía a condición de que no choquen y despierten contra ellos muestra inteligencia; porque esta en ese caso disolvería en su crítica juntamente la ilusión y el entusiasmo. Andrade suele traspasar el límite de lo permitido en este punto. La enormidad de sus concepciones, no mayores pero si, menos sostenidas que las de Víctor Hugo, da lugar con sus alternativas de grandeza y de vulgaridad, a que pasemos de la exaltación al desengaño. El mismo nos desilusiona a veces de sus propias promesas. Su *Prometeo* asegura que ha engendrado al «titán inmortal del pensamiento», y que este va a tumbar a Júpiter y a vengarle a el; el nuevo titán anunciado no aparece y Prometeo se liberta y muere consolado y hasta satisfecho si se quiere, con su raza, «la raza prometeana», pero olvidado de su hijo y por su hijo, el titán de marras; y esto no solo es malo, porque deja ver que la familia de Prometeo, reformador del mundo, debiera ocuparse mas de si misma antes de atender a las cosas ajenas, sino también porque es claro que si Prometeo nos engaña o se engaña en las promesas que hacía sobre su hijo, bien pueden ser falsas todas sus profecías que tanto vaticinan para el futuro contra Júpiter y en favor del pensamiento.

El sentimiento de Andrade es poco fácil y nada tierno. *El Astro Errante* puede ser ejemplo de cuanto necesita para manifestarse: es la expresión apasionada, tan apasionada como poco natural, del amor que no sabe ni puede dar muestras de su existencia sin convertir al enamorado en astro que rueda por los espacios infinitos y

a la amada en estrella que ilumina y fija su derrotero. Única excepción en la poesía de Andrade, *La vuelta al hogar* es una flor, silvestre sin duda, de resignada melancolía.

Fue Andrade excelente padre y amigo, pero no dejó versos que acrediten esta verdad con belleza. Furibundo perseguidor de los gobiernos despóticos y partidario del régimen republicano en sus poesías, vivió como sin darse cuenta de ello, en una época de abusos que falseaban por completo su ideal. A un mismo tiempo tronaba contra la opresión de Júpiter y los reyes y servía a gobiernos desleales al sistema democrático.

Poco inteligente y sensible, muy apasionado, Andrade fue un apóstol de la libertad del pensamiento sin ideas.

La poesía de Andrade es puramente imaginativa a la manera de Víctor Hugo; es una especie de transfiguración de lo real amplificado inconmensurablemente en su aspecto y sentido. En Andrade como en su modelo todas las cosas son gigantescas, colosales, enormes, terribles, espantosas. La cordillera de los Andes es un galope de caballos titanescos, cuya «melena sudorienta» se ha convertido en «espeso matorral de rocas». España se duerme a «la sombra enervadora del Papado» y caliente su espíritu aterido «en la hoguera infernal de Torquemada». «Náufragos del abismo, las montañas» surgen del mar mientras en el cielo revoletea el coro de los planetas sobre la inmensa flor luminosa de los astros. Con frecuencia se ahorra Andrade el trabajo de inventar imitando y copia sencillamente a Víctor Hugo; este había llamado a las pirámides, «tiendas inmóviles de la muerte»: el las llama «tiendas inmóviles de las razas muertas»; Víctor Hugo hacía

ladrar al viento y el viento, perro que ladra, había perseguido a alguien en sus versos: Andrade azuza «la turba ladradora de *los* vientos» y oye al viento «como lebrel encadenado, aullando en la espesura!»; Victor Hugo había visto en el mar «un rebaño que sacude su lana» y en el promontorio, su «pastor» que lo cuida: Andrade ve el rebaño en las islas y los continentes que vienen por el mar hacia la orilla y transforma al promontorio en centinela; Victor Hugo habla de la «calva» y del «ceño de las rocas»: Andrade sorprende las «arrugas de una frente en las montañas». No terminaríamos esta enumeración si quisiéramos completarla; casi todas las imágenes de Andrade pertenecen al que mejor que su modelo puede llamarse su original. No es pues extraño, contra lo que advierte Valera, que Victor Hugo no contestase a Andrade con mayores atenciones y alabanzas cuando recibió su oda; por que al fin y al cabo este solo le restituía una pequeña parte de lo suyo, y el que no era modesto, no querría elegiar en otros como ajenos, sus merecimientos personales.

La cualidad mas notable de esta poesía es la fuerza que no se agota en el desbordamiento de las imágenes y pasa a la constitución del verso para ensancharlo y hacer que las estrofas revienten por el impulso concentrado en sus finales. Es general que las estrofas de Andrade terminen con dos o tres versos corridos de un solo aliento, o paralelos de sentido, de modo que la cierran con la mayor intensidad posible Así están hechos *Prometeo*, *Atlántida* y la oda *A Victor Hugo*. Es esto, una trasposición a la poesía, de la forma usada en la época, para los finales de párrafo en las proclamas de club político y en los

artículos de la prensa mas agitada. Este procedimiento está aun mas artificiosamente empleado en *La Mujer*, donde las estrofas iniciales, de ocho versos, no tienen en los seis o siete primeros, mas que los sujetos y los complementos de una frase cuyo sentido nunca se fija con el verbo antes del sexto:

Solo, como la palma del desierto,
Mudo, como la boca del abismo,
Triste, como la noche del recuerdo,
Vago, como la niebla del vacío;
Árbol sin hojas,
Astro caído:
¡Tal era el hombre en la primer mañana,
Sonámbulo del sueño del destino!

Para concluir con estas ligeras indicaciones sobre la técnica de Andrade, notemos la frecuencia seguramente intencional, de la asonancia mezclada a la consonancia, cierta novedad en el vocabulario poético y la desnaturalización del lenguaje.

Andrade, siguiendo el ejemplo de Hugo, introdujo en la poesía términos y expresiones que por su vulgaridad o su naturaleza científica, se rechazaban de ella. Así habla del «*feto* colosal de las naciones», de las razas que *maman* vigores en la naturaleza, del titán *loco*, por genial.

En sus composiciones de mas alto vuelo y en los puntos mas importantes, es donde las asonancias mas abundan; es pues forzoso creer que en vez de inconscientes, son voluntarias.

En cuanto a la imperfección de la lengua no cabe decir otro tanto; Andrade formado como la casi totalidad de los río-platenses, con lecturas francesas, nunca supo el castellano puro y usó un lenguaje sin ningún carácter de nacionalidad. Es de parte de Guido Spano, una frase de mero cumplimiento o una ironía, decir que Andrade escribió así porque lo quiso; pues no pudo hacerlo de otro modo.

Evidentemente Andrade carece de una filosofía que le era indispensable para cumplir su programa de poeta ministro de la Providencia, y no es, juzgado por su obra ni un artista de la palabra, ni un espíritu original. Paul Groussac ha comparado su obra con los magníficos fragmentos de un edificio inacabado y Carlos Guido Spano ha dicho a propósito de ella que la roca no puede pulirse. Son dos maneras suaves y disimuladas de expresar que su poesía es irregular y tosca. Se ha exagerado el mérito de Andrade con la efervescencia propia del orgullo argentino. Autor de mal gusto, incorrecto e imitador, es una gran esperanza malograda que dejó sin cumplir la mejor parte de sus promesas. «La noche lo sorprendió en la mitad del día». * Es difícil imaginar como hubiera concluído la obra comenzada. Quizá después de la *Atlántida*, como después de sus primeros versos, hubiese abandonado la poesía por el periodismo y la política.

Noviembre 30 de 1913.

---

* Zorrilla de San Martín.

LA POESÍA GAUCHESCA

SUS ORÍGENES. — EL GAUCHO MARTÍN FIERRO

Marcelino Menéndez y Pelayo señala como excepción rara en América, la existencia de una poesía popular, la gauchesca; y aunque la atribuye a la República Argentina tiene por su primer representante de nombre conocido al uruguayo Bartolomé Hidalgo. «Los diálogos de Hidalgo—dice—y los de sus imitadores fueron el germen de esa peculiar poesía gauchesca que libre luego de la intención del momento, ha producido las obras mas originales de la literatura sudamericana». Se pretende que un argentino de Mendoza, Juan Gualberto Godoy, precedió en este género al poeta uruguayo; pero no es cierto ni probable: no existen ni se sabe que fueron sus «salidas criollas salpicadas de modismos» compuestas según se afirma desde 1818, y en cambio como fundadamente lo conjetura Mariano Leguizamón, fue Hidalgo quien saludó con un *cielito* la victoria de Maipú (abril 5 de 1818).

Bartolomé Hidalgo nació en Montevideo el 24 de agosto

de 1788; fué oficial de barbería en su juventud; debió de pasar una parte de su existencia en Soriano, puesto que hasta se llegó a tenerlo por natural de ese departamento. Tomó participación con los patriotas en la Revolución Americana; fué secretario del comandante Carranza en la expedición que este trajo al Uruguay contra los portugueses en 1811 y como tal lo declaró el Triunvirato, benemérito de la Patria; desempeñó en 1812 una comisaría de guerra; dos años mas tarde, en 1814, entró a la Tesorería de la Aduana en Buenos Aires. En esta ciudad se casó y murió joven, enfermo de los pulmones. *

Hidalgo dejó varias composiciones de carácter culto, líricas y dramáticas,—entre ellas unos monólogos o *unipersonales* como el los llama,—hechas las mas con intención patriótica para celebrar los acontecimientos de la Revolución o sus aniversarios. Su obra mas meritoria son los *cielitos* y diálogos gauchescos. El alma del gaucho y su manera de ser aparecen aquí en la expresión que le es habitual, con su poesía primitiva y tosca, sin arreglos literarios. En los *cielitos* canta esperanzas y triunfos de los patriotas y maldice de la injusticia y la opresión españolas; en los diálogos, mas serenos y sabrosos que aquellos, sus interlocutores Ramón Contreras de la guardia del Monte y Juan Chano capataz de una estancia de las islas del Tordillo, tratan de cosas de la política y la vida en Buenos Aires. Es sensible que no usara Hidalgo su talento en reproducir al gaucho en su propio ambiente, en las tareas y condiciones de su existencia or-

* Tomo estos datos del estudio que dedica al poeta, Martiniano Leguizamón en su obra *De cepa criolla*.

dinaria; porque así hubiera trazado un retrato mas vivo y natural del paisanaje; lo que nos da, es una impresión indirecta, es la reacción del gaucho metido en cosas extrañas. Cuando Ramón Contreras cuenta a su compañero las fiestas Mayas de Buenos Aires en el año 1822, mas que su asombro ante los espectáculos que por primera vez contempla, interesa este cuadro campero:

Y a la tarde me dijeron
Que había sortija en el bajo;
Me fuí de un hilo al paraje
Y cierto no me engañaron.
En medio de la alameda
Había uu arco muy pintado
Con colores de la patria:
Gente, amigo, como pasto,
Y una mozada lucida
En caballos aperados
Con prefales y coscojas,
Pero pingos tan livianos
Que a la mas chica pregunta
No los sujetaba el diablo.
Uno por uno rompía
Tendido como lagarto.
Y... ¡zas!... ya ensartó.., ya no...
¡Óiganle que pegó en falso!
¡Que risa y que boracear!
Hasta que un mocito amargo
Le aflojó todo al rocín
Y ¡bien haiga el ojo claro!
Se vino al humo, llegó
Y la sortija ensartando
Le dió una sentada al pingo
Y todos, *¡viva!* gritaron.

La obra de Hidalgo sirvió de estímulo y de ejemplo a dos poetas argentinos, el coronel Hilario Ascasubi nacido en Córdoba en 1807 y Estanislao del Campo hijo de Buenos Aires, diputado varias veces y secretario de la Gobernación en su provincia natal. El primero ha reunido solo parte de sus poesías en tres gruesos volúmenes, *Santos Vega, Aniceto el Gallo y Paulino Lucero;* el segundo, aunque publicó varias composiciones, no es conocido sino por el *Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1870).

Ascasubi demuestra un perfecto dominio de cuanto se refiere al tema; para el como buen militar que ha sido en las filas revolucionarias de los unitarios, no tienen secretos el alma y el lenguaje del paisano. Estanislao del Campo, mucho menos informado y no siempre exacto, siente y expresa mejor las bellezas naturales pero no penetra en lo humano hasta la raíz de los sentimientos con que anima a sus personajes.

Falso es el dato fundamental de su obra; porque un pobre gaucho no puede haber entendido en la representación lírica, el argumento que alterado a su manera constituye el relato puesto en boca de Anastasio el Pollo; falsos también algunos detalles del asunto como el pelo *overo rosao* que se da a un parejero; * falsas por fin muchas expresiones, como las que ponderan la belleza de Margarita:

> Era cada ojo un lucero;
> Los dientes, perlas del mar...

* La observación es de Martiniano Leguizamón.

La tendencia general es cómica: el autor ha pintado con simpatía, pero al mismo tiempo con cierta burla fácil, la situación del paisano que reputa real cuanto pasa en la escena y queda en el convencimiento de haber visto al diablo y hasta haberle tomado olor a *misto* (fósforo, azufre).

No se trata de un poema profundo y no deben buscarse en el mas que impresiones divertidas o ligeras. En estas es magistral; Marcelino Menéndez y Pelayo ha citado dos cuadros de la naturaleza contraponiéndolos para hacer patente el artificio del uno y la esponteneidad del otro; ha elegido como bueno, la descripción del río tantas veces mentada por la crítica:

¿Sabe que es linda la mar?
¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita
Del sol comienza a asomar!

Usté ve venir a esa hora
Roncando la marejada
Y ve en la espuma escrespada
Los colores de la aurora.

A veces, con viento en la anca *
Y con la vela al solcito,
Se ve cruzar un barquito
Como una paloma blanca.

Otras usté ve patente,
Venir boyando un islote
Y es que tray a un camalote
Cabrestiando la corriente.

* Ningún paisano dirá sino *el* anca. La poesía popular ignora en absoluto las licencias poéticas; es poesía defectuosa, pero sin artificio.

Y con un campo quebrao
Bien se puede comparar,
Cuando el lomo empieza a hinchar
El río medio alterao.

Las olas chicas, cansadas,
A la playa a gatas vienen
Y allí en lamber se entretienen
Las arenitas labradas.

. . . . . .

Y no se que da el mirar
Cuando barrosa y bramando
Sierras de agua viene alzando
Embravecida la mar.

Parece que el Dios del cielo
Se amostrase retobao,
Al mirar tanto pecao
Como se ve en este suelo.

Y es cosa de bendecir
Cuando el Señor la serena,
Sobre ancha cama de arena
Obligándola a dormir.

Hidalgo y Ascasubi encarnan mejor que Estanislao del Campo, el tipo de la campaña rioplatense; ninguno de ellos sin embargo es su poeta genuino. Los dos tuvieron educación y cultura de ciudad, y aunque su gusto los llevara en las letras hacia un ideal de vida gaucha, nunca hicieron mas que reflejarla en sus versos con poca o mediana fortuna. El gaucho verdadero cantó y tuvo su poesía; pero ella se ha perdido. Acaso aun sea tiempo

de recoger sus restos en lugares apartados: quien intentara coleccionar de boca de los mismos paisanos las canciones tradicionales que tal vez se conservan o las nuevas en que se repitan y reconozcan giros, maneras, expresiones o sentencias antiguas haría a la historia de la poesía americana un servicio considerable.

El gaucho no es la vida actual del Río de la Plata, pero es toda su historia hasta ayer: es la colonia, es la guerra de la independencia, es la guerra civil. El dio a nuestra tierra toda su sangre a cambio de una visión radiosa de bandera: fue patriota y partidario con la fe profunda de las virtudes ingenuas y varoniles hasta el sacrificio.

•Era de verlo—escribe Leopoldo Lugones—por la pampa amarillenta embebida a la distancia en la acuarela del horizonte azulino, donde se hundía recién volada de su laguna la garza matinal, al galope del malacara o del obscuro que resoplaba sonoro, tascando generosos corajes en la férrea roedura de la coscoja. A la luz todavía tangente del sol, que iba tendiéndose por la hierba, rubio y calentito como un poncho de vicuña, las largas sombras de los jarretes parecían devanar el camino en copos de polvo. Empinado el sombrero ante las posibles alarmas del horizonte, y con ello mas abierta al cielo la cara, el jinete iba sorbiendo aquel aire de la pampa, que es—¡oh gloria de mi tierra!—el aroma de la libertad. Hundíase el barboquejo de borlas entre su barba negra que escarpaba rudamente los altos pómulos de bronce. Animábase, hondo en su cuenca, el ojo funesto. Flotaba en lacia golilla sobre la chaqueta, largo pañuelo punzó. Entre los flecos del calzoncillo rebrillaba la espuela. Otro rayo de sol astillábase en la cintura sobre la guarda del puñal.

•Trotaba al lado suyo, con la acelerada lengua colgándole, el mastín bayo erizado de rocío. Aquí y allá flauteaba un terutero. Y aquel aspaviento alegre del avecilla familiar, aquella lealtad robusta del caballo y del perro, aquel aire impregnado de frescura y de trébol, aquella lagu-

na que aun conservaba el nácar de la aurora, llenaban su alma sencilla de poesía y de música. Raro el gaucho que no fuese guitarrero, y abundaban los cantores. El payador constituyó un tipo nacional. Respetado por doquier, agasajado con cariño y con orgullo de hacerlo así, vivía de su guitarrra y de sus versos; y al clavijero de aquella, el manojos de favores rosas y azules, recordaba—supremo bien—las muchachas que para obsequiarle habían desprendido las cintas de sus cabellos». *

Los orígenes y el alma del gaucho son menos claros que su historia y que su vida. El es la transformación lenta del europeo, del español aislado en la campaña, que va extendiéndose paulatinamente al rededor de las poblaciones, cada vez mas lejos. Avanza con cautela porque tiene frente a si a su primer enemigo, el indio; se ve obligado a defenderse contra el en las peores condiciones, en las que este elige por mas favorables para sus ataques inesperados, casi siempre nocturnos. Poco a poco estos dos adversarios mezclan su sangre. De la india esclava de hecho, en la casa del europeo, nace el criollo; pero la casta española predomina: los mestizos buscan preferentemente en sus amores a las españolas; los españoles cuando hay mestizas desechan a las indias. Así lentamente se forma un tipo nuevo: es el gaucho que en algunos puntos, en Corrientes y Entre Ríos, tiene rasgos indígenas muy marcados, y en otros, en el Uruguay, apenas presenta indicios leves del indio primitivo.

El gaucho se dedica a la ganadería y necesita por eso grandes extensiones de campo; no puede formar centros de

* *El hijo de la Pampa* conferencia leída en el teatro Odeón de Buenos Aires el 8 de mayo de 1915. Versión de la prensa.

población; debe al contrario separarse lo mas posible para que los animales tengan alimentación suficiente en las hierbas criadas sin siembra ni cultivo.

Este alejamiento obligado lo abandona a si mismo. Es solitario, reconcentrado, mudo para sus cosas íntimas, porque no tiene costumbre de tratarlas con nadie, y hablador, dicharachero, agudo para lo insignificante, por cierta sociabilidad instintiva, por el gusto y la necesidad de la palabra y del hombre. Es también dueño de todos sus recursos, porque no espera ni confía en otros; su primera virtud es el valor; *hace de tripas corazón*, porque su existencia no es posible sin el arrojo que se adelanta al peligro y sin la intrepidez que lo afronta y resiste para vencerlo. Es bueno: sus penurias y padecimientos lo hacen naturalmente, humanamente compasivo con una especie de compasión que no impide la crueldad indiferente al mal necesario. Ganadero y solo carnívoro, el mismo mata con sus propias manos los animales que ve nacer y crecer a su lado; día a día contempla las entrañas palpitantes de las pobres bestias degolladas y abiertas; la sangre no lo conmueve; está acostumbrado a su olor y a su tibieza. Todas las tardes oye a la hora del ocaso, el mugido cavernoso de las vacas tristes que se acercan a los ranchos y alargando el pescuezo hasta poner horizontal la cabeza lloran por sus crías muertas.

El rancho sin mas piso que la tierra del suelo natural, con paredes de barro y techo de paja, abriga su sueño y defiende del sol a la sombra de un ombú, su descanso de la siesta. En el le tiene su mujer prontas las comidas: come, cuenta con pocas palabras las raras ocurrencias

del día y sin aburrimiento,—porque el aburrimiento supone distracciones perdidas y el no las tuvo,—deja que el tiempo transcurra inempleado, junto el fogoncito, con el mate en la mano y una canción o un silbido monótono en los labios.

La familia no lo halaga: su mujer se deshace rápidamente en la rudeza de las ocupaciones diarias; lava, plancha, ayuda a los peones en las tareas del galpón. Casi siempre es flaca y macilenta; la tisis la consume y acaba. Ha sido en los amoríos de la juventud una tentación reacia, un desafío de seducción airosa; ya no es mas que la compañera servil, la *china* sumisa y obscura. La disciplina del respecto mas riguroso retiene a los hijos frente a su padre y los va alejando con la edad mientras se hacen hombres.

Entretanto el paisano se reúne para divertirse en la pulpería. Puesta sobre un camino de paso importante llama a la distancia la atención con su trapo atado como bandera a una asta larguísima. Junto a ella una enramada y varios árboles ofrecen sombra; en el palanque no faltan nunca los caballos de algunos camaradas. Allí encuentra el gaucho a sus amigos y tiene caña, barajas o taba y guitarra; conversa, bebe, juega y canta. No es raro que se arme un baile o se corra una carrera; esto sucede ordinariamente en días festivos; pero una circunstancia cualquiera puede ocasionarlo en todo tiempo y la gente está bien dispuesta a aprovecharla. La alegría se hace fácilmente burlona con burla amistosa y franca y los burlados procuran defenderse contestando a la alusión que los zahiere, en un *retruque* de sentido equívoco y pun-

zante. Estas manifestaciones de cordial travesura y malicia han llegado hasta la poesía y tienen formas consagradas por la costumbre en las *payadas* y en las *relaciones* del baile. Cuando dos paisanos cantan juntos alternándose, el tema adquiere indefectiblemente a poco andar, carácter personal y zumbón.

Z— Ya se florió demasiao
En la milonga amigazo:
Yo le pedí la presilla
Y usté me dio todo el lazo,
Me ganará, pues ya veo
Que tiene recursos fijos:
Yo soy solo... con hermanos
Y usté es *con...padre* y con hijos.

X— No soy compadre, se engaña,
Que en esto no hay compadrada
Y la juego porque tengo
La guitarra bien templada.
Cada cual tiene su gracia
En este mundo, paisano:
Yo en el canto soy un taita
Y usté es *pa...boliar* baquiano.

Z— No tan pavo *como usté...*
Se imagina, Ño Mateo,
Mire que hay de muchas marcas
En el ganao de un rodeo.

Tal vez los cantos se pasan
Con cantores muy filosos:
Mis versos son desabridos,
Los suyos *son...sospechosos.* *

Mas curioso todavía es este contrapunto entre el hombre y la mujer que bailan un pericón; porque en tal caso hasta la simpatía amorosa afecta mas frecuentemente que el tono de una deferencia recíproca, el de una lucha, el de un verdadaro duelo de palabras.

Si mas de una vez debieron ser los versos del pericón motivo de ruptura y enemistad entre los enamorados, las *payadas* y el juego tuvieron a menudo con el excitante de las bebidas malas, un fin sangriento. La última razón de un vencido no es siempre la palabra y el puñal se ofrece en la cintura, como una tentación, a la mano del gaucho: el baile, el canto, el juego acaban para muchos en pelea. Es fama que los gauchos no hieren con intención de muerte cuando riñen entre si; quieren marcar al contrario en señal de triunfo y por lo mismo no luchan sino en regla; antes que usar como los europeos de traición renunciarían a la venganza. La muerte de un combatiente es para el otro una *desgracia* que le obliga a abandonar el pago con el favor de los suyos, ante la

* Versos del doctor Elías Regules.

El doctor Elías Regules, que es sin disputa posible, una de las personalidades mas sanas y capaces del país, ha mostrado siempre la mas entusiasta afición a las cosas de nuestra buena tierra y en particular al gaucho. Tiene de este, las mejores cualidades: la generosidad, la bondad que se disimula en varonil rudeza, la malicia socarrona, la energía, la altivez a toda prueba cuando el caso lo requiere. Ha fundado la Sociedad Criolla de la que es presidente perpetuo y ha compuesto excelentes versos criollos. Es el quien debería hacer para el Uruguay, el estudio de la poesía gauchesca.

amenaza de la policía. El paisanaje en efecto no ve en esta, un auxiliar de su existencia; la conoce exclusivamente por sus abusos y lejos de entregarle un *desgraciado*, lo ayuda cuanto puede. La justicia criolla no tiene mas brazo que el del paisano armado con un cuchillo y defendido con un poncho. El perseguido por la justicia goza en la campaña las mismas atenciones que sus pobladores dispensan generosamente a todo el mundo.

Las distancias enormes sin otro medio de comunicación que el caballo, obligan a hacer paradas frecuentes en los viajes largos y no hay para ello albergues ni fondas; porque los caminantes son pocos y no bastarían a sostenerlos. La hospitalidad abre a todos por igual los ranchos y el viajero come y duerme en ellos sin que jamás se le cobre ni reciba nada. El desinterés pecuniario, el desprendimiento es una de las virtudes características del gaucho. Las condiciones de su existencia no admiten mejoras cuando se tiene apenas lo indispensable y el ahorro que es por eso casi inútil, adquiere cierto aspecto de avaricia repugnante. El *pulpero*, invariablemente *gringo*, es quien va juntando las monedas que los paisanos hacen correr *porque son redondas*.

La *pulpería* es la distracción ordinaria del gaucho; las grandes faenas comunes constituyen el mayor atractivo de su vida. Leopoldo Lugones ha dado la impresión fuerte de una de ellas en estas palabras:

«A medida que el oriente iba sonroseándose como un niño entre bucles de oro, notábanse por el confín largas polvaredas. Un rumor semejante al del pampero, empezaba a dilatarse en la serenidad. Allá lejos tropas de avestruces y de venados pasaban huyendo al sesgo. De todos

los puntos del horizonte empezaban a converger los gavilanes. Y de pronto, en la primera iluminación solar, coronando el próximo ribazo verde, aparecía encrespado de cuernos y de crines, el innumerable arreo. Centenares de toros y de caballos salvajes, interpolados con bestias del desierto, huían cuesta abajo como aventados por el poncho del pajonal, y detrás, en sus caballos sudorosos, jinetes desmelenados, alto el rebenque, azuzaban con bárbara grifería. Abiertos en abanico, habían abrazado los campos en desmesurado sector, convergiendo luego hacia el rodeo previsto, donde los que se quedaron, con el patrón a la cabeza, cerraban el círculo de conquista y de muerte. Entonces entraban a operar las boleadoras y los lazos, adoptados del indio aborigen. Magníficos jinetes, empinados en los estribos, atropellaban revoleando el zumbante racimo o la certera «armada» con brazo formidable; y lo que caía sano de fractura, iba recibiendo la marca mordiente que labraba el cuadril con su signo pintoresco o su letra tosca. Aquello era un campo de batalla. Allá por los badenes y vizcacheras habían rodado algunos, hiriéndose con sus caballos y matándose a veces. Las cornadas y coces de los animales enfurecidos multiplicaban el riesgo. Un estuoso jadeo de fiebre, de chamusco y de sudor polvoriento, agobiaba con fatiga de pelea. Sembrado quedaba el campo de animales heridos, unos por el enredo del lazo y de las bolas, otros por las cimitarras de desjarretar a la carrera, en ancho tajo: aquí ese bagual de cola aborrascada en borla bravía por los abrojos del desierto; mas allá aquel toro agresivo, cegado por la visera sangrienta que le formaba un colgajo en su propio cuero sajado al efecto sobre los ojos. Un descanso jubiloso antecedía la gran «cuerada» de la tarde. Era el monstruoso banquete de carne para hombres, perros y aves de presa. Los chifles de cuerno entretallado con rústicas figuras, encendían borracheras triunfales. Junto a los fogones inmensos, hombres sentenciosos, enguantados de sangre, comentaban las peripecias del día, dibujando marcas en el suelo o limpiando los engrasados dedos con lentitud sobre el empeine de la bota. En los corrales repletos atronaban los balidos; y allá por la llanura asoleada sin una sombra, los grupos de animales escapados levantaban las últimas polvaredas.» *

* Conferencia *A campo y cielo* leída el 10 de mayo de 1913. Versión de la prensa.

Sus ocupaciones aguzan extraordinariamente los sentidos del gaucho. Sarmiento ha trazado en la primera parte de su *Facundo* retratos del rastreador y el baquiano: el lector debe conocer esas páginas. La huella que el paso de un caballo deja en el suelo es suficiente para que el sepa de quien era el animal, si iba cargado y despacio o ligero; un ruido imperceptible para los demás revela a su mente los hechos remotos; conoce en la fuga de las bestias, en el vuelo de las aves, por la particularidad del caso, el motivo que los provoca; se encamina entre tinieblas sin vacilaciones hacia el punto perdido en la inmensidad indistinta, en que puede vadearse un río; tiene en la memoria impreso con los menores accidentes el mapa del país. Al mismo tiempo la vida solitaria imprime a su espíritu una serenidad resignada algo triste en el fondo. El gaucho sabe con minuciosidad infinitas cosas de la tierra y de los animales y siente sobre todo eso, vago y flotante, un misterio que no turba su conciencia tranquila; es religioso y supersticioso, pero ni su piedad que es muy rudimentaria, ni la superstición estorban su pleno dominio sobre si y cuanto lo circunda: ve la mano de Dios en los castigos providenciales, confía en las reparaciones misericordiosas de su justicia, menos inhumana que el destino de este mundo, y así mezcla a Dios con los hombres y lo aleja de ellos un poco arbitrariamente según los casos. No tiene seguridad completa respecto de los muertos: a su rededor muchos han visto sus fantasmas y cree recelosamente en estos; no es pues difícil que llegada una ocasión propicia se asuste y alguno lo sorprenda. En cuanto a sus semejantes, una

antigua experiencia heredada le enseña a ser precavido; los trata con respeto y generosidad en las buenas relaciones; con desconfianza y altivez desde que descubre una sombra de mala voluntad en ellos.

Falto de toda organización social que mantenga a cada individuo en una esfera propia y libre, el gaucho se abandona a la influencia dominante de la superioridad personal. Las relaciones ordinarias jerarquizan al paisano dentro de su grupo y levantan sobre todos los demás a uno o varios sujetos que se tienen y disputan por mejores y mas fuertes. El caudillismo unipersonal o múltiple, y en este caso la constitución de bandos hostiles, nacen tan naturalmente en nuestra tierra como sus plantas indígenas. De aquí, un principio de rivalidad y lucha, que opuesto a la opresión abusiva de las autoridades es la rebeldía y desencadenado entre grupo y grupo es la guerra civil.

El canto acompaña al gaucho en la monotonía de su existencia errante y solitaria, un canto acordado al tono de sus sentimientos íntimos, la tristeza, e inspirado en su virtud mas apreciada, el valor contra los demás hombres, o en su dicha mas apetecida, la ventura de los amoríos. Su poesía es uniforme y triste como su destino, cuando es honda: parece el lamento del alma no satisfecha de una adversidad constante, en sus mayores atractivos, los lances de amor y de lucha. El gaucho se burla y juega en los cantos de ingenio; pero cada vez que brota de su corazón una palabra emocionada, se queja y llora el desamparo de la vida. Esta ha sido con el, avara de sus dones.

El gaucho ha desaparecido ya casi por completo; el progreso material ha aniquilado su existencia; lo ha atado a un punto fijo, lo ha mezclado al extranjero moral e intelectualmente inferior, aunque mas sosegado por egoísmo. En las regiones del Plata hay mas sangre de gaucho derramada estérilmente en la tierra que presa en las arterias de la vida.

«El gaucho—escribe L. Lugones—aceptó su derrota con el reservado pesimismo de la altivez. Ya no necesitaba de el la patria injusta, y entonces se fue el, generoso. Herido al alma, ahogó varonilmente su gemido en canciones. Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba empardando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta. Y sobre su vaga inmensa tumba, que es todo el suelo argentino donde se combatió por la patria, por la civilización, por la libertad, podemos comentar su destino, a manera de epitafio, con sus propias palabras homéricas de tributo a la memoria de los bravos: Ha muerto bien. Era un hombre». *

En diciembre de 1872 se publicó en Buenos Aires un pequeño libro de versos criollos que obtuvo en seguida en las Repúblicas Argentina y Uruguaya, un éxito superior al de cualquier obra nacional y extranjera: era *El gaucho Martín Fierro* por José Hernández. Está hecho sin arte, sin orden, sin corrección. Martín Fierro mismo cuenta sus desgracias; hacia el fin lo interrumpe otro paisano, Cruz, para decir también las suyas; en las diez últimas estrofas el autor concluye el relato.

* Conferencia *A campo y cielo* antes citada.

El asunto no tiene interés extraordinario. Martín Fierro deja su rancho, con mujer e hijos, para servir en la frontera contra los indios, engañado por el Juez de Paz con promesas de buena retribución y pronto regreso. La vida le es mas dura en el fortín, hambriento, desnudo, explotado por el jefe que lo hace trabajar en sus chacras y por su socio el pulpero gringo, que en los ataques de la indiada; deserta y vuelve a su pago; pero de cuanto buscaba, solo queda en pie una tapera; su mujer, sus hijos, han desaparecido, aquella, arrastrada por el hambre al techo de un protector, estos, perdidos y abandonados al socorro humillante de los extraños. Martín Fierro se ve obligado a vagar huyendo como desertor, de la policía. Cierta noche se llega a un baile y excitado por la bebida riñe con un negro y lo mata. Otra vez, de paso en una pulpería, ofendido y provocado por un terne del lugar, también lo pelea y deja tendido y despanzurrado. Mas adelante, sorprendido por una partida policial, se defiende como puede, y ayudado por el sargento de ella, el viejo gauchó Cruz, se deshace de sus perseguidores matándolos o corriéndolos, y va por fin a guarecerse entre los indios.

¿Que hay en esta obra que valga su popularidad? Nada o muy poco en el tema: es la narración suelta de sucesos vulgares y sabidos. Su mérito estriba todo en el espíritu y la forma. Alejandro Magariños Cervantes había iniciado con *Celiar* (1852) la poesía de asunto gauchesco; * Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del

* No olvido, aunque omito, algún ensayo anterior.

Campo habían adoptado en motivos casi siempre ajenos a la existencia ordinaria del gaucho, su manera de ser y hasta de hablar. Faltaba unir esos elementos para que tuvieron en la poesía como en la realidad, vida propia, y esto es lo que por primera vez aparece en *Martín Fierro*.

El protagonista es un gaucho cantor y es el quien narra con la idiosincrasia del paisano sus malaventuras; así hay en la forma de su canto una harmonía mas clara y natural con el fondo; porque traduce el pensamiento en las imágenes recogidas a su paso entre las cosas y los hombres de nuestro campo, en su frase compasada y lenta, en su palabra parca y oportuna.

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela:
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria,
Con el cantar se consuela.

Cuando José Hernández compuso esta obra estaba aun fresco en la memoria de todos el triunfo de Estanislao del Campo con su *Fausto* (1870); Martín Fierro alude a el varias veces, con velada intención como lo hace el autor en la carta prólogo:

Yo he visto muchos cantores
Con famas bien obtenidas,
Y que después de alquiridas
No las quieren sustentar:
Parece que sin largar
Se cansaron en partidas.

Mas ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar;
Nada lo hace recular,
Ni los fantasmas lo espantan:
Y dende que todos cantan
Yo también quiero cantar.

Mas adelante el sargento Cruz alaba su habilidad en el canto con forma aun mas campesina:

A otros les brotan las coplas
Como agua de manantial;
Pues a mi me pasa igual
Aunque las mías nada valen:
De la boca se me salen
Como ovejas de corral.

Que en puerfiando la primera,
Ya la siguen las demás,
Y en montones las de atrás
Contra los palos se estrellan,
Y saltan y se atropellan
Sin que se corten jamás.

Y aunque yo por mi inorancia
Con gran trabajo me esplico,
Cuando llego a abrir el pico,
—Téngalo por cosa cierta,—
Sale un verso y en la puerta
Ya asoma el otro el hocico.

Estas pocas estrofas muestran ya al gaucho en uno de sus aspectos mas característicos: el alarde que encierra un desafío o descubre una rivalidad hasta en la ironía

de fingida modestia. El retrato entero de aquel, trazado a grandes toques, sigue en la primera parte del poema, a la introducción sobre el canto.

Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman;
Naides me pone el pie encima,
Y cuando el pecho se entona
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona.

Yo soy toro en mi rodeo
Y toraso en rodeo ajeno;
Siempre me tuve por güeno,
Y si me quieren probar,
Salgan otros a cantar
Y veremos quien es menos.

No me hago al lao de la güella
Aunque vengan degollando;
Con los blandos, yo soy blando,
Y soy duro con los duros;
Y ninguno en un apuro
Me ha visto andar titubiando.

En el peligro ¡que Cristos!
El corazón se me ensancha;
Pues toda la tierra es ancha,
Y de esto naide se asombre:
El que se tiene por hombre
Andequiera hace pata ancha.

Soy gaucho y entiendoló
Como mi lengua lo esplica;
Para mi la tierra es chica

Y pudiera ser mayor;
Ni la víbora me pica,
Ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje
En el fondo de la mar;
Naides me puede quitar
Aquello que Dios me dio;
Lo que al mundo truje yo
Del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre
Como pájaro del cielo;
No hago nido en este suelo
Ande hay tanto que sufrir;
Y naides me ha de seguir
Cuando yo remonto el vuelo.

Yo no tengo en el amor
Quien me venga con querellas;
Como esas aves tan bellas
Que saltan de rama en rama,
Yo hago en el trébol mi cama
Y me cubren las estrellas.

Y sepan cuantos me escuchan
De mis penas el relato,
Que nunca peleo ni mato
Sino por necesidá;
Y que a tanta alversidá
Solo me arrojó el mal trato.

Así es en efecto Martín Fierro; bueno y pacífico, solo menciona como antecedentes suyos en el poema, la vida en familia y el trabajo con las alegrías ruidosas de las

yerras y las sabrosas pláticas nocturnas a la luz escasa de un fogoncito. Precisamente por tranquilo de conciencia, se queda en el *boliche* cuando la autoridad viene a reclutar gente para la frontera: no conoce aun bien el mundo; no admite ni cree que exista de parte de los hombres un mal que no sea castigo y sabe que el no lo merece. La experiencia va a demostrarle lo contrario.

Junta esperiencia en la vida
Hasta pa dar y prestar,
Quien la tiene que pasar
Entre sufrimiento y llanto:
Porque nada enseña tanto
Como el sufrir y el llorar.

Viene el hombre ciego al mundo
Cuartiándolo la esperanza,
Y a poco andar ya lo alcanzan
Las desgracias a empujones;
¡Ju'e pucha! que tray liciones
El tiempo con sus mudanzas!

En el fortín sufre hasta no poderlo mas, la opresión de un régimen bárbaro: se le obliga a trabajar para su jefe sin pago alguno; tiene que ganar para los gastos de la pulpería cazando avestruces y sabe que el pulpero lo saquea en sociedad con el coronel; este le roba un caballo arrrancado a los indios en buena guerra; a todo instante lo veja la amenaza de una paliza y el cepo; llega a verse desnudo. Después de soportarlo todo, cuando comprende que eso no termina, se revela contra la situación inicua en que se le ha puesto, sin violencia, del modo mas inocente: huyendo. Su fuga, la deserción, basta

para colocarlo en calidad de perseguido por criminal, bajo las garras de la policía. No es un espíritu lavantisco y desordenado lo que lo impulsa a la vida errante y al odio de la autoridad; es su conciencia de hombre, el sentimiento de la propia dignidad. Piensa volver a su existencia antigua, a su rancho, a su mujer, a sus hijos.

No hallé ni rastro del rancho;
¡Solo estaba la tapera!
Por Cristo, si aquello era
Pa enlutar el corazón.
Yo juré en esa ocasión
Ser mas malo que una fiera.

¡Quien no sentiría lo mesmo
Cuando así padece tanto!
Puedo asigurar que el llanto
Como una mujer largué.
¡Ay, mi Dios, si me quedé
Mas triste que Jueves Santo!

Solo se oiban los aullidos
De un gato que se salvó;
El pobre se guareció
Cerca, en una viscachera.
Venía como si supiera
Que estaba de vuelta yo.

Al dirme dejé la hacienda
Que era todito mi haber.
Pronto debíamos volver
Sigún el Juez prometía,
Y hasta entonces cuidaría
De los bienes la mujer.

. . . . . .

Después me contó un vecino
Que el campo se lo pideron,
La hacienda se la vendieron
En pago de arrendamientos,
Y que se yo cuantos cuentos;
Pero todo lo fundieron.

Los pobrecitos muchachos
Entre tantas aflicciones,
Se conchabaron de piones.
¡Mas que iban a trabajar
Si eran como los pichones
Sin acabar de emplumar!

Por ahi andarán sufriendo
De nuestra suerte el rigor.
Me contaron que el mayor
Nunca dejaba a su hermano.
Puede ser que algún cristiano
Los recoja por favor.

Y la pobre mi mujer
¡Dios sabe cuanto sufrió!
Me dicen que se voló
Con no se que gavilán,
Sin duda a buscar el pan
Que no podía darle yo.

No es raro que a uno le falte
Lo que a algún otro le sobre.
Si no le quedó ni un cobre,
Sino de hijos un enjambre
¡Que mas iba a hacer la pobre
Para no morirse de hambre!

Su destino determinado desde entonces por una fatalidad ineludible, es echarse al campo inmenso y solitario.

Durante el día se podrá acercar a las casas, atento y vigilante, para que no lo sorprenda la policía; al obscurecer un pajonal cualquiera le servirá de asilo contra toda asechanza. No tiene mas seguridad que su valor ni mas bien que la vida; nada lo ata a sus semejantes; ni la gratitud, porque recibido al paso un favor, debe huir en seguida del lugar. Así anda vagabundo en la tierra con el recuerdo de un bienestar perdido por culpa ajena, sin esperanza fija, sin consuelo, sin ideal. Acosado como una fiera se refugia de los hombres en el seno de la naturaleza.

Su esperanza es el coraje,
Su guardia es la precaución,
Su pingo es la salvación,
Y pasa uno en su desvelo
Sin mas amparo que el cielo
Ni otro amigo que el facón.

Es realmente un hijo libre del suelo patrio; su existencia no está encausada en la rutina de una reglamentación minuciosa; todos sus actos parecen primitivos y revelan el alma joven de una humanidad nueva. No por eso es alegre su alma: la vida no sonríe en todos los pueblos como en Grecia; el hombre americano es triste; siente sobre si el peso de una opresión íntima y misteriosa. No es el autoritarismo abusivo, su enemigo mas fuerte. Contra este puede a lo menos luchar y se sustrae a su alcance huyendo; pero no tiene armas contra el enigma que apaga insatisfechas en su pecho todas las aspiraciones y convierte de este modo sus días, en un montón de cenizas faltas de color y recuerdos amables.

Martín Fierro es un verdadero gaucho: su mas hondo sentimiento, o mejor dicho la condición de todos sus sentimientos, de su vida íntima, es la resignación triste a una fatalidad incomprensible y contraria. Tiene además el amor de la libertad y de su tierra, el alarde de sus cualidades, la alacridad del esfuerzo sobresaliente; es altivo y valeroso con generosidad: desprecia el peligro y la muerte; odia a la autoridad y al extranjero. Dice de los gringos alistados en el fortín, que

No hacen mas que dar trabajo,
Pues no saben ni ensillar;
No sirven ni pa carniar;
Y yo he visto muchas veces,
Que ni volteadas las reses
Se les querían arrimar.

Y lo pasan sus mercedes
Lengüeteando pico a pico,
Hasta que viene un milico
A servirles el asao.
Y eso si, en lo delicaós
Parecen hijos de ricos.

Si hay calor, ya no son gente,
Si yela, todos tiritan.
Si usté no les da, no pitan
Por no gastar en tabaco;
Y cuando pescan un naco,
Uno al otro se lo quitan.

Cuando llueve se acoquinan
Como perro que oye truenos.
¡Que diablos! Solo son güenos
Pa vivir entre maricas;
Y nunca se andan con chicas
Para alzar ponchos ajenos.

Pa vichar son como ciegos;
No hay ejemplo de que entiendan,
Ni hay uno solo que aprienda,
Al ver un bulto que cruza,
A saber si es avestruza
O si es jinete o hacienda.

Si salen a perseguir,
Después de mucho aparato,
Tuitos se pelan al rato
Y va quedando el tendal.
Esto es como en un nidal
Echarles güevos a un gato.

La impresión general de la obra responde con extricta exactitud al carácter del gaucho y a su vida. Toda ella emana una tristeza humilde que no brota solo de los incidentes desgraciados ni en particular de cada cosa aislada, sino de su conjunto y de su esencia. En Martín Fierro está como resumida la suerte común de su condición social, y aun mas que esto, su manera de ser, su espíritu; en el vive toda su raza, y así encierra en su individualidad bien definida un valor representativo de nuestra genuina población rústica.

La inspiración proviene efectivamente, de una realidad sentida en todos sus detalles. Dondequiera que el libro se abra se tropezará en el desarrollo de la narración con mil pormenores peculiares del asunto y de su medio. Así por ejemplo, el gaucho pelea a su estilo propio y no como un hombre de cualquier país: cuando siente cerca a la policía, ata su caballo al pasto para tenerlo fijo en un punto conocido y poder librarlo en un apuro, sin perder tiempo; se quita las espuelas para no enredarse en

ellas; atacado por varios enemigos, mientras de unos se defiende con su cuchillo, echa frente a los otros, reculando, una punta del poncho, y cuando sus perseguidores la pisan, de un tirón seco, hace que den con su cuerpo en tierra, o recogiendo en el suelo un montón de polvo, se lo arroja a la cara para cegarlos. Para Martín Fierro el degüello es la cosa mas natural; no lo horroriza el dolor de las carnes desgarradas, el espanto de la garganta abierta, la tremenda situación del hombre inerme y vencido a quien en la plenitud de su consciencia, se le corta de oreja a oreja el cuello, para que las palpitaciones de su misma vida lo desangren y acaben.

Ahi no mas me tiré al suelo
Y lo pisé en las paletas.
Empezó a hacer morisquetas
Y a mezquinar la garganta...
Pero yo hice la obra santa
De hacerle estirar la jeta.

Si de lo humano se pasa en el examen del poema, a las cosas de la tierra, puede observarse igualmente su fidelidad al asunto en todas las circunstancias de la acción aunque en ninguna parte haya mas que ligeras indicaciones sobre esto.

Es en la forma, en las imágenes, donde mejor se advierte la influencia de la naturaleza. El autor ha querido olvidarse y se ha olvidado mientras componía a *Martín Fierro*, de todas sus impresiones extrañas al campo: sus versos llenos de comparaciones y figuras, son por estas, aun mas que por su fondo, genuinamente ríoplatenses.

José Hernández ha empleado el verso y la lengua del

gaucho; lo obligaba en cierto modo a ello el haber puesto el relato en boca de su protagonista. Sin embargo pudo y debió evitar el prosaísmo ramplón de una fraseología sin nervio ni colorido, abundante en sus estrofas.

Es sensible que varios cuadros,—las *yerras*, las conversaciones gauchescas, alguna escena del fortín, el combate con los indios, el baile, etc.—que debieron ser prolijamente descriptos, se hallen apenas indicados en vagas alusiones. Es cierto que un gaucho como Martín Fierro, nunca hubiera insistido en los detalles de faenas y ocurrencias conocidas por todos sus semejantes y por consiguientes inútiles en su narración; pero el autor pudo ingeniarse de otra manera y presentar por si, lo que era impropio que hiciera su personaje.

De todos modos, a pesar de sus defectos, esta obra es la mas nacional del Río de la Plata, el mas exacto exponente de su primitiva población criolla.

José Hernández * publicó una continuación de su obra, *La vuelta de Martín Fierro*. Es muy interesante en los detalles, pero exagerada y como caricaturesca. Contiene sin embargo la mejor parte de la producción de Hernández en los *Consejos de Martín Fierro a sus hijos:*

Yo nunca tuve otra escuela
Que una vida desgraciada.
No extrañen si en la jugada
Alguna vez me equivoco;
Pues debe saber muy poco
Aquel que no aprendió nada.

* Nació José Hernández en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1834. Sirvió en las guerras civiles hasta su caída a Rosas, después a Urquiza y por último a López Jordán. Vivía en un hotel de Buenos Aires y preparaba la sublevación de este mientras compuso la primera parte de *Martín Fierro*. Fue ministro en Corrientes, senador provincial en Buenos Aires y en distintas ocasiones periodista. Murió el 21 de octubre de 1886.

Hay hombres que de su ciencia
Tienen la cabeza llena:
Hay sabios de todas menas:
Mas digo sin ser muy ducho:
Es mejor que aprender mucho
El aprender cosas buenas.

. . . . . .

Las faltas no tienen límites
Como tienen los terrenos.
Se encuentran en los mas buenos,
Y es justo que los prevenga:
Aquel que defecto tenga,
Disimule los ajenos.

Al que es amigo, jamás
Lo dejen en la estacada,
Pero no le pidan nada
Ni lo aguarden todo de el.
Siempre el amigo mas fiel
Es una conducta honrada.

Ni el miedo ni la codicia
Es bueno que a uno lo asalten:
Ansí no se sobresalten
Por los bienes que perezcan.
Al rico nunca le ofrezcan
Y al pobre jamás le falten.

Bien lo pasa hasta entre Pampas
El que respeta a la gente.
El hombre ha de ser prudente
Para librarse de enojos,
Cauteloso entre los flojos
Moderado entre valientes.

. . . . . .

El trabajar es la ley
Porque es preciso alquirir.
No se espongan a sufrir
Una triste situación:
Sangra mucho el corazón
Del que tiene que pedir.

Debe trabajar el hombre
Para ganarse su pan;
Pues la miseria en su afán
De perseguir de mil modos,
Llama en la puerta de todos
Y entra en la del haragán.

. . . . . .
Por esperiencia lo afirmo,
Mas que el sable y que la lanza,
Suele servir la confianza
Que el hombre tiene en si mismo.

Nace el hombre con la astucia
Que ha de servirle de guía.
Sin ella sucumbiría;
Pero sigún mi esperiencia
Se vuelve en unos prudencia
Y en los otros picardía.

Aprovecha la ocasión
El que es hombre inteligente,
Y tenganló bien presente,
—Si al compararla no yerro—
La ocasión es como el fierro:
Se ha de machacar caliente.

Muchas cosas pierde el hombre
Que a veces las vuelve a hallar;
Pero les debo enseñar,

Y es bueno que lo recuerden:
Si la vergüenza se pierde
Jamás se vuelve a encontrar.

. . . . . .

Respeten a los ancianos:
El burlarlos no es hazaña;
Si andan entre gente estraña
Deben ser muy precabidos,
Pues por igual es tenido
Quien con malos se acompaña.

La cigüeña cuando es vieja,
Pierde la vista, y procuran
Cuidarla en edá madura
Todas sus hijas pequeñas:
Apriendan de las cigüeñas
Este ejemplo de ternura.

Si les hacen una ofensa,
Aunque la echen en olvido,
Vivan siempre prevenidos,
Pues ciertamente sucede
Que hablará muy mal de ustedes
Aquel que los ha ofendido.

. . . . . .

Procuren de no perder
Ni el tiempo, ni la vergüenza;
Como todo hombre que piensa
Procedan siempre con juicio
Y sepan que ningún vicio
Acaba donde comienza.

Ave de pico encorvado
Le tiene al robo afición—
Pero hombre de razón
No roba jamás un cobre—
Pues no es vergüenza ser pobre
Y es vergüenza ser ladrón.

Mayo 27 de 1914.

LEOPOLDO LUGONES

SU POESÍA

Leopoldo Lugones nació en Río Seco de la provincia Córdoba en la República Argentina el 13 de julio de 1874 y se formó lejos de Buenos Aires.

El mismo ha contado la primera impresión y el origen de su vida intelectual.

«En 1882 vivía—dice—con mis padres en el Ojo de Agua, villorio casi fronterizo, entonces, de Santiago del Estero. La escuela local conservaba restos de una de aquellas bibliotecas: * Los consabidos tomos en tela verde, con el escudo argentino, dorado sobre la cubierta. Prestóme cierta vez el maestro, uno de esos libros: *Las metamorfosis de los insectos*. Aquello fue la primera luz de mi espíritu, la surgencia de la honda fuente que venía a revelarme el amor de la naturaleza por medio de la contemplación científica. Y *yo se* que esto ha constituido la determinación profunda de mi vida intelectual. Mi predilección por las ciencias naturales, que contribuí a instituir como fundamento de la enseñanza, débolas a ese estudio infantil. De ahí partieron mis observaciones sobre el nido sepulcral del necróforo, el panal de la avispa

* Se refiere a las bibliotecas populares creadas por Sarmiento.

airada, la coraza azul del escarabajo que conforme al símbolo de los antiguos panteones, lleva como el mundo, una bóveda cerúlea sobre su vientre negro. Así llegué a comprender la vida del agua ante cuyo cristal tiembla la libélula como una brújula loca. Y la industria de la hormiga acérrima, y la ocupación del abejorro que lleva los mensajes de las flores, afareado como un cartero rural.

«Durante la noche, mientras andaba sumisa y hábil la costura materna, el padre leía otro libro de la descabalada biblioteca: *La Jerusalem Liberfada* del insigne Torcuato. Y recuerdo que me conmovió hondamente la leyenda de la selva encantada, con sus árboles sangrantes y sus láminas de pavoroso dibujo. Así conocí la poesía y vino a mi alma la Italia melodiosa, en aquella aldea serrana, bajo el silencio fecundo de la noche campestre, junto a los pequeños Ramón y Santiago que dormían en sus cunas, rubio el uno como un pollito, morenillo el otro como un perdigón».

Ha dicho también como aprendió en los cantos de su madre acompañados con guitarra, el ritmo de sus primeros versos, y como influyó en su vocación literaria el ejemplo de un paisanito que se ganaba la vida recitando entre el gauchaje en los departamentos de su comarca, el *Martín Fierro*.

Lugones tenía poco mas de veinte años cuando Rubén Darío inició en la capital argentina el movimiento literario de todos conocido. Abandonó entonces su provincia y se presentó en el Ateneo. Allí leyó con sorpresa y admiración de los innovadores y revolucionarios, cosas mas nuevas y rebeldes que las esperadas. Se alistó en el partido socialista y publicó en el periódico *La Montaña* artículos formidables. Después de haber acompañado algún tiempo en la prensa a José Ingegnieros pasó a la redacción de *El Tiempo*. Rubén Darío escribió sobre el en este diario, para darlo a conocer, un artículo de sumo elogio. Ambos

poetas fueron compañeros de oficina en la Dirección General de Correos y Telégrafos, donde sin menoscabo del servicio público, al que no hacían falta, se dedicaron a sus trabajos de poesía. Leopoldo Lugones figuró mas tarde entre el personal de la Instrucción Pública y tuvo a su cargo la cátedra de literatura en el Colegio Nacional. En 1911 fue secretario general de una Comisión encargada de solemnizar el centenario de Sarmiento, y escribió por designación oficial la *Historia* de este. Actualmente dirige en París desde enero de 1914 una publicación nueva, *La Revue Sud-Americaine*.

Ha escrito en verso los siguientes libros: *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental*, con parte en prosa, (1909) y *Odas seculares* (1910). Tiene además en prosa: *La reforma educacional*, *El Imperio Jesuítico*, *La guerra gaucha*, *Las fuerzas extrañas*, *Piedras liminares*, *Historia de Sarmiento*, *Didáctica* y *Prometeo*.

Se cuenta que en la redacción de un periódico alguien interrumpió a Lugones que estaba como de costumbre trabajando de pie, en una mesa altísima, para preguntarle por que escribía de ese modo y el contestó enfáticamente, con arrogancia, que «así lo hacía Victor Hugo».

...Los grandes hombres y las montañas
. Es forzoso que siempre estén de pie,

—ha dicho. La anécdota puede ser falsa; pero es cierto que Lugones ha querido escribir como Víctor Hugo. *Las montañas del oro* lo evidencian. Cuando en ellas se pro-

pone definir al poeta, aunque también nombra a Homero, a Dante y a Whitman, solo consigue representar a Hugo en esta imagen digna del modelo:

Tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento
Parece que en los hombros lleva amarrado el viento.
Es el gran luminoso y es el gran tenebroso.
La rubia Primavera lo elige por esposo.
El se acuesta con todas las flores de las cimas.
Las flores le dan besos para que el les de rimas.

Proclama con el, que es Dios quien suscita a los poetas cuando ha preparado su aparición en el mundo,

—Cuando sobre las cumbres del pensamiento humano
La noche se constela de lejanos fulgores,
Cuando las grandes lenguas del viento dan rumores
Inauditos y cuando sobre esas cumbres flota
La inefable caricia de una harmonía ignota,—

para que sean entre los hombres como columnas de ideas que los guíen a su destino. «Dios no trabaja en vano» — afirma.

Comparte su ideal imposible y generoso de progreso total y fácil e incurre en su constante abuso de la luz y la sombra contrapuestas como elementos simbólicos de una poesía dualista y antitética.

Substituir la noche por la aurora, y el falso
Culto por la evidencia de la luz, y el cadalso
Por el libro; ser astro, ser cumbre, ser progreso;
Sentir sobre la frente la dicha como un beso
Floral; prender al flanco de la tiniebla el rayo
Cual flamígera espuela; contradecir el fallo

De los siglos; dar cimas a la conciencia augusta;
Romper los viejos moldes de la creencia injusta;
Confiscar a la sombra su vasto calabozo;
Anegar las tinieblas en un vasto alborozo;
Deshacer para siempre las coronas de espinas;
Sembrar modernas rosas sobre el altar en ruinas.
Desencajar las claves del formidable techo
Que encubre la sombría negación del derecho;
Bautizar con vitales perfumes toda frente;
Exprimir frescas uvas sobre el deseo ardiente;
Desafiar las borrascas con la altivez de un cedro
Secular; pedir cuentas a César como a Pedro
—«César que mata y Pedro que miente»:—alzar la mano
Hasta la consagrada mejilla del tirano,
Y con el mismo esfuerzo que inicia la vengaza,
Ante el culto de muerte proclamar la Esperanza...

Como Hugo, traduce el pensamiento en amplificaciones enormes de imágenes sencillas y lo hace familiar en la expresión de palabras comunes y a veces groseras. Su verso admite hasta los vocablos que la decencia rechaza; en el imprimen los «sobacos» su hedor bravío.

La cima es el esfuerzo visible del abismo
Que lucha en las tinieblas por salir de sí mismo.

La alondra y el sol tienen de común estos puntos:
Que reinan en los cielos y se levantan juntos.

...Los arrabales del cielo son las cumbres.

El Tio Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo
Tiene la cepa de Hércules.

Por fin el parecido no hubiera sido completo entre el poeta de la República Argentina y el de Francia

si ambos no hubiesen caído en las mismas frecuentes y claras contradicciones. En los dos el entusiasmo, la violencia pasional salva o rompe las vallas de la razón. Dios en *Las montañas del oro*

> Es el primer tirano y es el primer verdugo;
> La libertad le niega, la ciencia le suprime;

y no obstante, desde «el seno de una inmutable calma» habla con «tres grandes voces: el trueno, el mar y el viento», rige el mundo y la suerte de las razas y tiene para comunicarse con los hombres una clase de emisarios privilegiados, los poetas...

Victor Hugo es sin duda alguna el gran inspirador de Leopoldo Lugones en su primer libro: otros han influído también poderosamente en su poesía, pero sin arrebatar un solo instante a aquel su preeminencia. *Las montañas del oro* que en su *Introducción* se anuncian por el fondo y la forma a la manera de Victor Hugo, dan entrada en la *Oda a la Desnudez* a todas las perversiones baudelairianas * y evocan *A Histeria* con la insistencia fascinante y misteriosa de un conjuro aprendido en Edgar Poe. Todavía hay en el resto de la obra, mas o menos borrosos, algunos rastros conocidos: por ejemplo, de Verlaine en la estrofa de las *Antífonas*, de Walt Whitman en las enumeraciones himnicas del *Tercer ciclo*.

En la *Oda a la Desnudez* el poeta canta a «las mujeres de sus noches». Como Baudelaire, excita su amor industrioso con los recursos de las sensibilidades enfer-

* La *Oda a la Desnudez* tuvo al principio el título general *Flores de pesadilla*, que recuerda el de las *Flores del Mal*.

mizas; es al mismo tiempo refinado y bárbaro; une a las flagelaciones dolorosas, los filtros estimulantes. Su placer es un pecado y un crimen; necesita y busca la profanación y las ideas del mal; se deleita en las imágenes repelentes de la insanía.

Y las pálidas nupcias de la fiebre
Florecen como crímenes; la noche
Su negra desnudez de virgen cafre
Enseña, engalanada de fulgores
De estrellas, que acribillan como heridas
Su enorme cuerpo tenebroso. Rompe
El seno de una nube y aparece,
Crisálida de plata sobre el bosque,
La media luna, como blanca uña
Apuñaleando un seno...

. . . .

Palidece de amor como una grande
Azucena desnuda ante la noche.

¡Ah! muerde con tus dientes luminosos,
Muerde en el corazón las prohibidas
Manzanas del Edén; dame tus pechos,
Cálices del ritual de nuestra misa
De amor; dame tus uñas, dagas de oro,
Para sufrir tu posesión maldita,
El agua de tus lágrimas culpables,
Tu beso en cuyo fondo hay una espina!

Es la idea del pecado y del mal, lo que mas lo inflama, lo que en su mente despierta las finales visiones religiosas.

Que mis brazos rodeen tu cintura
Como dos llamas pálidas, unidas
Al rededor de un ánfora de plata
En el incendio de una iglesia antigua.

...que brille tu frente de Sibila
En la gloria cirial de los altares
Como una hostia de sagrada harina,
Y que triunfes desnuda como una hostia
En la pascua ideal de mis delicias.

Yo pulsaré tu cuerpo y en la noche
Tu cuerpo pecador será una lira.

En esta *Oda a la Desnudez* y *A Histeria* es patente la deformación que el espíritu exaltado y violento de Leopoldo Lugones produce en los temas de tono suave y apagado. Su lascivia enfermiza tiene rugidos bestiales; su aprehensión de lo misterioso desmorona el universo en cataclismos. La cualidad mas saliente en *Las montañas del oro* es la fuerza, un vigor natural que arrastra en su empuje a la poesía hacia lo desmedido y lo enorme sin llegar nunca a lo infinito. Este aspecto de su obra engaña sobre la personalidad del poeta, que en ella aparece como un impulsivo irrefrenable. No lo es sin embargo; Rubén Darío lo ha llamado «apolíneo, hercúleo, perseico, davídico». Poco tiene de Apolo su pujanza; sus bríos lo hacen digno en el grado mas alto de las otras calificaciones. Ni su propia fuerza lo domina; es fuerte y dueño de ella; sabe imponerle sus gustos, su voluntad. «Enorme suma de condiciones geniales apoyadas en la mas potente y sana voluntad»,—lo define Rubén Darío.

Gracias a una segura disciplina de sus facultades el

poeta ha logrado hacer con ellas cuanto se propuso, y se ha mostrado en cada uno de sus libros con una personalidad distinta. Sin esta maravillosa aptitud para expresar de si, lo que quiere y como quiere, su obra hubiera sido un centón informe de estilos diversos. No es fácil recoger en una confluencia y encauzar juntas las corrientes de Víctor Hugo y Edgar Poe: eso está hecho sin embargo por el poeta argentino.

Las Montañas del oro se dividen en tres ciclos: en en el primero hay una como palpación de la propia alma exteriorizada en imágenes alucinantes; parece que el poeta replegado en si mismo auscultase el torrente sordo de su vida mas íntima y profunda; en el segundo se cantan las cosas de la naturaleza; el tercero resume en *El himno de las torres* una visión de toda humanidad. Hay además entre ciclo y ciclo dos reposorios.

La *Introducción* está hecha como se ha visto, en alejandrinos pareados. Esta misma forma se encuentra en el segundo reposorio, *Laudatoria a Narciso*, donde pueden verse tres versos extraños al tipo común:

> Deleite de la consunción y diré el secreto.
> Su melodía en alabanza de Narciso.
> ¡Tus clavicordios, oh poeta Paul Verlaine!

El verso del *Primer Ciclo* es el endecasílabo asonantado, mezclado pocas veces con heptasílabos. En el *Segundo Ciclo* se emplea la métrica de pies polisilábicos en versos de medida variable y asonantados. Leopoldo Lugones se ha apartado en estos ciclos, de la tipografía usada universalmente para los versos: no los imprime a la manera

acostumbrada, a cada uno en un reglón distinto; de cada estrofa hace un párrafo y en ella los separa con guiones. El *Tercer Ciclo*, sin consonancia ni asonancia, no tiene indicación de verso: igual puede considerársele como prosa o verso libre, de cadencia rítmica en unas partes y arrítmica en otras:

Canto: las altas torres
gloria del | siglo y de | coro del | suelo.
Las torres | que ven las | distancias,
las torres | que cantan | la gloria
de las buenas artes del hierro y la | piedra.

Al mismo tiempo que se editaban *Las montañas del oro*, Lugones hacía conocer en lecturas y revistas otras poesías mas nuevas * y con ellas iba preparando lentamente *Los crepúsculos del jardín* aparecidos ocho años después. En esta obra el poeta ha realizado su mayor prodigio: ha eliminado su cualidad mas característica, la fuerza. El mismo ha dicho de *Los crepúsculos* que son

Pasatiempo singular
Tal vez, aunque harto inocente,
Como escupir desde un puente
O hacerse crucificar.

No son ciertamente fruto de espontaneidad ni de fácil trabajo. El mismo Lugones advierte sus dificultades:

* Véase mas adelante, en el estudio sobre Julio Herrera y Reissig, lo que se refiere a las relaciones de este con Lugones.

Mas yo sudé mi sudor
En mi parte de labranza,
Y el verde de mi esperanza
Es primicia de labor.

La impresión que esta obra produce varía con las composiciones y llega a ser de unas a otras enteramente opuesta. El poeta atento siempre, sigue ya sus sentimientos ya las cosas exteriores, hasta que fija los primeros en una concepción imaginaria o realista y representa a las segundas en todos sus menores detalles expresivos de extrañeza o vulgaridad. Es un conjunto muy desigual de poesía en el que deliberadamente se han aplicado las tendencias radicales y contrarias del simbolismo vago y nebuloso y de la observación inventarial puesta en moda por la novela pseudocientífica francesa. De esta manera la poesía acaba por convertirse a pesar de su retórica, en verdadera historia clínica de las emociones mas sutiles y fugaces o en pequeños cuadros exóticos. No todo en ella es admirable; pero tiene toques exactísimos, revelaciones repentinas e intensas. Hasta el desconcierto de sus elementos adquiere a veces en la complejidad de esta poesía, un verdadero valor significativo de vida y belleza raras, no sujetas a ningún principio de orden.

¿Que hay de común entre dos composiciones tan diferentes como el *Hortvs deliciarvm* y *El solterón*? Nada, sino el sentido agudo y penetrante de las emociones y las cosas, finas e inaprehensibles en el primer caso, vulgares y precisas en el segundo. No parecen de un mismo autor estas estrofas:

El crepúsculo sufre en los follajes.
Tus manos afeminan las discretas
Caricias de las noches incompletas,
Bajo una fina languidez de encajes
Y un indulgente olor de violetas.

Algo llora en los árboles espesos.
El alma enferma de divinos males,
Quiere unir en las copas inmortales,
A la inquietud ambigua de tus besos
El sabor de las églogas pradiales.

—

El lecho blanco se hiela
Junto al siniestro baúl,
Y en su herrumbrada tachuela
Envejece una acuarela
Cuadrada de felpa azul.

En la percha del testero
El crucificado frac
Exhala un fenol severo;
Y sobre el vasto tintero
Piensa un busto de Balzac.

En ellas sin embargo está puesto con igual acierto lo que da su nota peculiar a cada estado de ánimo, a la dispersión vaga y triste en las primeras, al aburrimiento en las últimas. Sería apenas exagerado, afirmar que en *Los crepúsculos del jardín* Lugones se muestra indiferente a todos los asuntos e interesado solo en su ejecución. Muchas poesías, o mejor dicho—porque tal vez no son poesía —muchas composiciones valen exclusivamente por su labor técnica. Ellas no deben servir de base única al juicio que se emita sobre el libro; la mejor parte de

este se halla en *Los doce gozos:* de estos son los sonetos siguientes, * uno de tema sencillo y claro, los otros menos claros, menos sencillos, pero dignos de que se penetre en su obscuridad hasta el secreto de su poesía:

Cabe una rama en flor, busqué tu arrimo.
La dorada serpiente de mis males
Circuló por tus púdicos cendales
Con la invasora suavidad de un mimo.

Sutil vapor alzábase del limo
Sulfurando las tintas otoñales
Del Poniente, y brillaba en los panales
La transparencia ustoria del racimo.

Sintiendo que al azul nos impelía
Algo de Dios, tu boca con la mía
Se unieron en la tarde luminosa

Bajo el caduco sátiro de yeso,
Y como de una cinta milagrosa
Ascendí suspendido de tu beso.

(*Paradisíaca*).

Dormía la arboleda; las ventanas
Llenábanse de luz como pupilas;
Las sendas grises se tornaban lilas;
Cuajábase la luz en densas granas.

La estrella que conoce por hermanas,
Desde el cielo tus lágrimas tranquilas,
Brotó, evocando al son de las esquilas,
El rústico Belén de las aldeanas.

* *Los crepusculos del jardín* están agotados. Sirva esto de excusa al abuso de las citas. El lector no podría seguramente encontrar a mano estas poesías.

Mientras en las espumas del torrente
Deshojaba tu amor sus primaveras
De muselina, relevó el ambiente

La harmoniosa amplitud de tus caderas,
Y una vaca mugió sonoramente
Allá por las sonámbulas praderas.

(El éxtasis).

La tarde, con ligera pincelada
Que iluminó la paz de nuestro asilo,
Apuntó en su matiz crisoberilo
Una sutil decoración morada.

Surgió enorme la luna en la enramada;
Las hojas agravaban su sigilo,
Y una araña en la punta de su hilo,
Tejía sobre el astro, hipnotizada.

Poblóse de murciélagos el combo
Cielo, a manera de chinesco biombo;
Tus rodillas exangües sobre el plinto

Manifestaban la delicia inerte,
Y a nuestro pies un río de jacinto
Corría sin rumor hacia la muerte.

(Delectación morosa).

Llenábanse de noche las montañas,
Y a la vera del bosque aparecía
La estridente carreta que volvía
De un viaje espectral por las campañas.

Compungíase el viento entre las cañas,
Y asumiendo la astral melancolía,
Las horas prolongaban su agonía
Paso a paso a traves de tus pestañas.

La sombra pecadora a cuyo infenso
Influjo, arde tu amor como un incienso
En apacible combustión de aromas,

Miró desde los sauces lastimeros,
En mi alma un extravío de corderos
Y en tu seno un degüello de palomas.

(*Holocausto*).

Impresiones de campo (*El éxtasis*, *Amapola*), exaltación vaga y anhelante sin objeto determinado (*Hortvs deliciarvm*), correspondencias de mujer y paisajes (*Las manos entregadas*), de estados de espíritu y actos simbólicos (*Holocausto*), simples asociaciones de imágenes en el recuerdo (*La alcoba solitaria*), animación artificiosa y superficial de la natureleza (*Oceánida*), detalles de hastío y vida opaca (*El solterón*), siluetas de femeninas juventudes insípidas (*New Mown Hay*), rarezas y glosas de lugares comunes (*Endecha*), análisis de episodios vulgares (*Emoción aldeana*): de todo en una palabra, hay algo en *Los crepúsculos del jardín*: Semejante libro solo puede haberse inspirado en una curiosidad voluntariosa, en el capricho de expresarlo todo sin preferencias de temas ni de estilo. El poeta no entrega su alma al influjo de las cosas ni elige las cosas de acuerdo con un gusto personal: va al acaso, escoge o desecha indistintamente; ninguna predisposición de ánimo particulariza sus inclinaciones; nada cautiva de modo especial su espíritu.

Esta absoluta independencia del autor respecto de su obra, su completa desvinculación de los asuntos, hace fácilmente artificial la poesía. Cuando nada se impone

al poeta en el objeto que trata, aquel conserva toda su libertad y no son las adivinaciones y las harmonías inconscientes las que preparan el trabajo del artista; es este quien a fuerza de reflexión y discernimiento desarrolla prolijamente su obra. En tal caso el movimiento espontáneo del espíritu se reemplaza a menudo con las fórmulas retóricas. Leopoldo Lugones que es fuerte y un tanto desmedido, quiso expresar delicadezas en *Los crepúsculos del jardín*: riesgo fatal de retórica. En *Las montañas del oro* sus imitaciones lo habían adiestrado en los trabajos literarios que no son la manifestación genuina de la propia personalidad: incitación al artificio por efecto de la costumbre, estímulo de retórica. Hubiera sido inexplicable que de estos antecedentes resultara un libro natural y homogéneo. La voluntad mas enérgica y arbitraria tiene sus límites infranqueables; Lugones pudo ser gracias a la suya, ingenioso artista raro, pero no consiguió diversificarse en distintas naturalezas humanas: hizo con estudiada compostura, sin calor de vida ni suavidad de alma, un libro de refinamiento y humor.

Aunque en todo el fuese igual su maestría, solo en los temas que se avienen con su temperamento debería buscarse la verdadera expresión del poeta. No sin motivo había tomado por modelo a Poe en *Las montañas del oro:* en el poeta norteamericano y en el argentino hay una común tendencia a las representaciones simbólicas. Poe es mas etéreo, es dulce y triste; Lugones al contrario, es denso, macizo, sólido, mas naturalmente amargo y cruel que triste. Poe abandonado a sus sentimientos se aleja de la realidad en el ensueño, en la creación ideal;

Lugones enardecido por una pasión frenética, abulta, deforma las cosas: así por caminos diferentes los dos llegan al símbolo.

La concepción simbólica no concuerda con el realismo y la vulgaridad y *Los crepúsculos del jardín* son en gran parte por sus temas, vulgares y realistas. El lector está obligado a hacer en el libro la selección de asuntos poéticos omitida caprichosamente por L. Lugones Dejadas de lado las composiciones en que solo el trabajo y la técnica interesan, se advierte en las demás una tendencia constante a describir lo exterior como un estado espiritual y a objetivar los sentimientos y las emociones en imágenes. Es el simbolismo. Con el aparece mezclada en dosis extrema una retórica reciente pero artificiosa como la antigua. Lugones se abandona frecuentemente a ella y concluye por cansarse y querer divertirse. De ahí, su humor, sus ganas de broma, de juego, de mentira franca. Su *pasatiempo singular* lo fatiga; para distraerse *escupe desde un puente como pudiera hacerse crucificar*, o compara el desdén que rompe un encanto de enamorado con el hiato que desarticula un verso, y en fin, lo que ya es excesivo, escribe casi tanto como la mitad de *Los crepúsculos*.

Rubén Darío tuvo una sorpresa desagradable cuando vio su obra levantada como bandera de combate por los que no la comprendían y se apresuró a amonestar discretamente a sus turibularios estrepitosos. A Lugones le esperaba una sorpresa idéntica con *Los crepúsculos del jardín*; sus bromas, sus burlas fueron acogidas en serio y proclamadas maravillas. Hubo admiradores y discípulos

que repitieron con aire de majestad y convicción las palabras irónicas. El buen humor de Lugones debe ser inagotable y espeso: ante el soberbio espectáculo histrionesco de la imbecilidad convertida en admiración clamorosa, preparó la burla mas pesada que pueda concebirse: escribió su *Lunario sentimental.*

El centenario de Mayo volvió la atención de Lugones a las grandes fuentes de la poesía: la patria, la libertad, el porvenir, la condición continental y humana. En sus *Odas seculares* pudo ser con naturalidad viril y enorme. Lo había sido antes en *Las montañas del oro*; pero entonces había en sus gustos una inclinación irresistible hacia lo raro. Estaba en plena juventud, ardía en ansias de lucha; era necesario para combatir mas de frente y en campo mejor deslindado que despreciara o desdeñase los temas universales. ¿Acaso los buenos y pobres burgueses no hubieran aplaudido un canto generoso y humano? Lugones habría recibido como una afrenta la aprobación de la burguesía. Han corrido los años; Lugones ha cambiado; está ahora mas seguro de si mismo, sabe que se puede cantar por amor del canto sin preocuparse de los que escuchan; se ha reconciliado con gentes que en tiempo ya remoto le eran insufribles y se ha alejado un tanto de otras a quienes no ha podido sufrir. No es ahora el socialista de las declamaciones estruendosas; hay mas serenidad en su pensamiento mas firme.

Las *Odas seculares* están divididas en tres partes; después de un saludo *A la Patria*, cantan *Las cosas útiles y magníficas: Al Plata, A los Andes, A los ganados y a las mieses*; *Las Ciudades*: *A Buenos Aires, A Montevideo,*

A Tucuman; *Los Hombres*: *A los gauchos*, *Granaderos a caballo*, *Los próceres*.

Es lástima que Leopoldo Lugones no se haya desprendido por completo de su retórica formidable. El asunto era esta vez bastante rico para que de el extrajese cuanto quisiera sin acudir a los recursos artificiales. Toda la civilización rioplatense entraba en el marco de su nuevo libro, con sus hombres y sus cosas, con su pasado aun vivo y su porvenir ya latente. El poeta asumía en si la vida nacional y americana para dar en su canto una voz de poesía a las bellezas de la tierra, de los héroes, del trabajo proficuo en la nueva era pacífica y gloriosa.

Patria digo, y los versos de la oda
Como aclamantes brazos paralelos,
Te levantan ilustre, única y toda
En unanimidad de almas y cielos.

Visten en pompas de cerúleos paños
Su manto de Andes tus espaldas nobles
Y sobre ellas encubran tus cien años
Su fresca fuerza, de leales robles

La pieza mas original de las *Odas seculares* es la dedicada *A los ganados y a las mieses*; * ella sola ocupa casi cien páginas del libro que tiene unas ciento cincuenta; es descriptiva; está hecha con pinturas de la producción ganadera y vegetal, con retratos de tipos criollos y extranjeros radicados en el país, con escenas y costumbres nacionales. Su aparente sencillez no debe engañar sobre las condiciones de arte desplegadas en esta

* Bien entendido que no es una oda en sentido estricto.

composición: el tema es fácil; lo dan la vida y el campo y se entra por los ojos en todas estas regiones sudamericanas: lo difícil es la representación verbal, la pintura fiel al detalle común y opaco. La poesía es realista, minuciosa, fuerte. Don Andrés Bello describió a *La agricultura de la zona tórrida* con un arte mas delicado y harmonioso; L. Lugones se contenta con ser exacto; no dispone ni acomoda entre si los diferentes puntos de la obra; los productos del trabajo humano y de la tierra se siguen unos a otros en la enumeración del canto sin ningún lazo que los una. Así como es, la composición, interesa nuestra curiosidad en la inteligencia de su naturalismo sano y vigoroso, sin honduras ni alturas, a nivel de la realidad prosaica. El verso—endecasílabo asonantado—es fatigoso y contribuye a marcar en la forma el prosaísmo del fondo.

El tono general, a pesar de la grandeza de los asuntos, es familiar y sencillo en estas *Odas*. Lugones ha querido representar el heroísmo lo mas humanamente posible y hasta con cierta bonhomía.

Rubén Darío había hecho en sus versos algunas citas poéticas de Dante, de Víctor Hugo, de Walt Whitman; Lugones aunque segundo mas osado en esto, cita en los suyos frases de proclamas sociales.

> Que el sol de la bandera no cobije intereses .
> Bastardos, proveyendo la igualdad de las mieses
> Y la paz de los hombres con justiciero rayo;
> Pues ya la Junta el mismo 25 de Mayo
> Ordenó en su proclama, que el porvenir encierra:
> «Llevad hasta los últimos confines de la tierra

La persuación de nuestra cordialidad». Y el canto
De las primeras glorias con grito sacrosanto
Que habló en mares y cumbres como un viento profundo,
Nos predijo por libres, los plácemes del mundo.

No levanta a *Los próceres* hasta las nubes; no consiente en separarlos de nosotros; sabe que ha cumplido con ellos y con todos, dignamente, colocándolos a la altura de nuestros corazones.

Pues ellos nos dejaron en sus actos mas bellos
El duro y el noble encargo de ser mejores que ellos.
Su probidad sencilla, su piedad grave y recta,
El porfiado heroísmo de su vida imperfecta,
El timbre igualitario que dieron a sus nombres,
Nos prueban que ante todo cuidaban de ser hombres.
Y lo que nos los torna mas buenos y admirables
En los póstumos días, es que son imitables.

De igual modo canta de cerca a la naturaleza entrándose en sus entrañas y animándola con sus intenciones.

Yo que soy montañés se lo que vale
La amistad de la piedra para el alma.
La virtud en los montes se humaniza...

Abre en la libertad de su belleza
Ojos mejores para ver la patria.

Personifica *A los Andes* sin prosopopeya, a la buena manera colosal de Victor Hugo; los ve

En esa inmediación de ideal y cielo,

manejando sus raudales de aguas

Con grandes brazos de peñasco y leña,

envueltos en una manta de pámpanos por

La honestidad robusta de la parra.

El vuelo de sus cóndores le parece una expansión de palabra alada que levanta

Hasta el sol una sombra de montaña.

Composiciones sin arrebato, hechas con mas reflexión y agudeza de sentido que entusiasmo, de sentimientos varoniles, estas *Odas seculares* radicalmente contrarias en su desarrollo al movimiento pindárico, son en la obra poética de Leopoldo Lugones su parte mas amplia mas generosa y mejor.

Mayo 5 de 1914.

AMADO NERVO

Amado Nervo nació el 27 de agosto de 1870 en Tepic, ciudad de México que está sobre la costa del Pacífico. Su madre – según el cuenta – hacía versos que a nadie mostraba. Siguió en esto su ejemplo; pero los suyos fueron descubiertos en la casa paterna y de este modo lograron su primera publicidad. Trasladado a la capital escribió artículos y versos para la prensa y fué haciendo con los últimos sus libros.

Vivió como diplomático en París después de la gran Exposición Universal de 1900 en la misma casa que ocupaba Rubén Darío sobre Montmartre; recorrió varios países de Europa y ahora es, o era poco hace, secretario de la legación mexicana en la corte española.

Ha escrito en prosa varias obras. *Otras vidas*; *Almas que pasan*, *Ellos*, (1909); *Mis filosofías*, la primera formada con tres largos cuentos publicados antes separadamente: *El bachiller*, *El domador de almas* y *Pascual Aguilera*. Su producción en verso está reunida en los siguientes libros: *Perlas negras*, (1904), *Poemas*, (1894-1901), *Lira heroica*, *Jardines interiores* (1905), *El éxodo*

y las flores del camino, y *En voz baja*, (1909). Ha confesado que a ser rico, hubiera escrito menos, quizá un solo volumen pequeño de «arte consciente, libre y altivo».

La poesía de Amado Nervo, es vaga como una lejanía crepuscular y confusa como una resonancia. Su tema casi constante es el amor, pero nunca lo canta sino en la tristeza del recuerdo o en la inquietud dolorosa de una esperanza insegura y frágil. Su emoción se hunde hasta perderse en lo pasado y lo futuro y cuando algo la detiene un instante en la hora que transcurre, vive en ella como fuera del tiempo, de tan hecha que está su alma a los sentimientos extraños a las realidades presentes. Esta falta de contacto con lo inmediato y lo próximo no la priva de sentimiento. Parece que un temor de violentas e inesperadas sacudidas lo obligase a apartar de lo actual su corazón demasiado impresionable. Es la suya como las sensibilidades enfermizas que no resistiendo emociones fuertes viven solitarias, precavidas contra las contingencias del momento pero entregadas a un dolor cultivado con la fijeza instante de una sola idea.

Amado Nervo tiene toda su atención puesta en si mismo. No ve del mundo mas que las imágenes que su alma recoge, y ella no es un espejo fiel; todo lo altera y esfuma como la niebla. Hay en esta especie de aislamiento reflexivo una semejanza de reclusión religiosa. Amado Nervo es un enclaustrado de la vida. No es asceta ni penitente; su conciencia no abriga ni la sombra de un arrepentimiento. Mira el vivir humano sin odio ni disgusto, con desengaño y tristeza. Sabe que puede existir en

la tierra una felicidad, pero no la busca ni la quiere. Sueña con una dicha íntima, formada por la correspondencia de su alma con otra capaz de igual delicadeza y dulzura. La vida es a sus ojos una tentación de felicidad que lastima y destruye a los seres hechos para el amor que el quisiera.

Ha dicho en una bonita composición con palabras de Kempis, el secreto de sus tristezas mundanas:

Sicut nubes, quasi naves,
velut umbra...

Ha muchos años que busco el yermo,
Ha mucho años que vivo triste,
Ha mucho años que estoy enfermo,
¡Y es por el libro que tu escribiste!

¡Oh Kempis! antes de leerte, amaba
La luz, las vegas, el mar Oceano;
Mas tu dijiste que todo acaba.
Que todo muere, que todo es vano!

Antes llevado de mis antojos,
Besé los labios que al beso invitan,
Las rubias trenzas, los grandes ojos,
Sin acordarme que se marchitan!

Mas como afirman doctores graves
Que tu, maestro, citas y nombras,
Que el hombre pasa como las naves,
Como las nubes, como las sombras...

Huyo de todo terreno lazo,
Ningún cariño mi mente alegra
Y con tu libro bajo del brazo
Voy recorriendo la noche negra...

¡Oh Kempis, Kempis, asceta yermo,
Pálido asceta, que mal me hiciste!
¡Ha muchos años que estoy enfermo
Y es por el libro que tu escribiste!

(A Kempis).

Su incurable melancolía no es a veces mas que recuerdo nostálgico de sensuales deliquios.

Mano experta en las caricias,
Labios, urna de delicias,
Blancos senos, cabezal
Para todos los soñares,
Ojos glaucos, verdes-mares,
Verdes-mares de cristal...

Ya sois idas, ya estáis yertas,
Manos pálidas y expertas,
Largas manos de marfil;
Ya estáis yertos, ya sois idos,
Ojos glaucos y dormidos,
De narcótico sutil.

Cabecita auri-rizada.
Hay un hueco en la almohada
De mi tálamo de amor;
Cabecita de oro intenso,
¡Que vacío tan inmenso,
Tan inmenso en derredor!...

(Triste).

La impresión de algo antiguo y desolado que pone frecuentemente en sus versos con una ansia indefinible de cosa extramundana, nace del obscuro sedimento de la existencia disipada en goces y penas sin claros recuer-

dos y del vago impulso de la sensibilidad ávida que no se fija en un objeto único y va dispersamante hacia todos. Un sensualismo sutil constituye sin duda alguna, el fondo humano de que brotan las ideales imágenes de sus ensueños casi místicos. Hay en la pureza de sus efusiones un trasporte pasional hacia las mujeres que al pasar por su camino le han dejado en el espíritu un fantasma incorpóreo de belleza corporal. La ternura que derrama es ternura que necesita, anhelo de caricias y cariños. Y sin embargo de todo se siente desligado, porque a nada aspira concretamente su corazón insatisfecho.

Yo vengo de un brumoso país lejano,
Regido por un viejo monarca triste...
Mi numen solo busca lo que es arcano,
Mi numen solo adora lo que no existe.

Tu lloras por un sueño que está lejano,
Tu aguardas un cariño que ya no existe;
Se pierden tus pupilas en el arcano
Como dos alas negras y estás muy triste.

Eres mía, nacimos de un mismo arcano
Y vamos desdeñosos de cuanto existe,
En pos de ese brumoso país lejano
Regido por un viejo monarca triste...

Nada lo atrae; ninguna realidad precisa marca un rumbo a sus pasos en la tierra; su vida inempleada y toda en vagos deseos es como una caravana errabunda sin destino.

Como blanca teoría por el desierto
Desfilan silenciosas mis ilusiones,
Sin árbol que les preste sus ramazones
Ni gruta que les brinde refugio cierto.

La luna se levanta del campo yerto
Y al claror de sus lívidas fulguraciones,
Como blanca teoría mis ilusiones
Desfilan silenciosas por el desierto.

En vano al cielo piden revelaciones;
Son esfinges los astros; Edipo ha muerto,
Y a la faz de las viejas constelaciones,
Desfilan silenciosas mis ilusiones
Como blanca teoría por el desierto.

Para semejante estado es posible el consuelo pero no la alegría. Esta hiere demasiado fuerte con sus risas las cuerdas en que está aún vibrante el dolor y reaviva en ellas sus notas no apagadas por completo. El silencio de la sonrisa compasiva conviene mas a su delicadeza. El gesto lento y suave, la presencia solícita y lejana evitan los rozamientos exasperantes y amortiguan la pena.

Pasas por el abismo de mis tristezas
Como un rayo de luna sobre los mares,
Ungiendo lo infinito de mis pesares
Con el nardo y la mirra de tus ternezas.

Ya framonta mi vida, la tuya empiezas;
Mas salvando del tiempo los valladares,
Como un rayo de luna sobre los mares
Pasas por el abismo de mis tristezas.

No mas en la tersura de mis cantares
Dejará el desencanto sus asperezas;
Pues Dios que dio a los cielos sus luminares
Quiso que atravesaras por mis tristezas
Como un rayo de luna sobre los mares...

En la primera página de *El éxodo y las flores del camino* ha dicho la instabilidad de su alma insaciable de ensueño y harta de las cosas y las situaciones reales. Amado Nervo es un peregrino en constante «éxodo»; abandona siempre con desencanto lo que antes buscó iluso. Va recogiendo a su paso «las flores del camino»; pero tal vez prefiere de ellas el perfume de emoción que ya marchitas guardan en la memoria, a la fragancia de su frescura.

Un *Viejo estribillo* repite en sus cantares tras cada una de sus ilusiones, el desengaño en que se desvanecen. El poeta cuyo amor se rompe siempre ante el misterio revelado, que solo ama los ojos mientras ignora su matiz y las bocas mientras no ha escuchado su voz, persigue en cuanto lo rodea un espejismo de su propio ensueño. Marcha entre las asperezas del mundo en busca de un ideal que el mismo no conoce y va dejando en cuanto lo hiere el regalo de su sangre. En cada frustrada experiencia de amor, la mujer infiel a su sueño recibe a cambio de los pesares que le produce, un recuerdo imborrable de ternura infinita.

¡No puedes olvidarme; te condeno
A un recuerdo tenaz! Mi amor ha sido
Lo mas alto en tu vida, lo mas bueno,
Y solo entre los légamos y el cieno
Surge el pálido loto del olvido.

Me verás donde quiera, en el incierto
Anochecer, en la alborada rubia
Y cuando hagas labor en el desierto
Portal, mientras que tiemblan en tu huerto
Los monótonos hilos de la lluvia.

¡ Y habrás de recordar ! Esa es la herencia
Que te da mi dolor, que nada ensalma ,
¡ Seré cumbre de luz en tu existencia
Y un reproche inefable en tu conciencia
Y una estela inmortal dentro tu alma !

(*Inmortalidad*).

Entretanto la Bella que esperándole duerme «el sueño del bosque» envejece con el hora por hora; cuando por fin se encuentren no podrá ella brindarle mas amor que un cariño de hermana condolida.

Asómate al espejo de esta fontana,
Oh noble caballero . . . ¡ Tarde viniste !
Mas aún puedo amarte como una hermana,
Posar en mi regazo tu frente cana
Y entonar viejas coplas cuando estés triste . . .

(*La Bella del bosque durmiente*).

Los años darán lentamente a su espíritu la resignación de un desencanto suave: ya no turbarán su reposo las imágenes del ensueño imposible; sus desventuras serán memorias gratas.

Lo se: la Vida pasa nevando en nuestra frente
Con sus lentas nevades, cuyo armiño luciente
Ya no se funde nunca . . . Blanquea nuestro pelo
«El polvo del camino» como dijo Longfellow,
Y acaso hay en mis sienes algún rizo de plata . . .

—«Dejad que las cortemos», piden riendo Cata
Y María. Yo aplaco las actitudes fieras
Con que mueven sus dedos las felonas tijeras
Y enfadado respondo: « ¡ Locuelas, mas respeto !
Cada una de estas hebras esconde mi secreto.

¿No os parece cortarlas harto cruel cautela
Si son como un camino, si son como una estela,
Si son como un retoño
De paz, como pistilos de la flor de mi otoño? »

« No las cortéis, oh Cata; no las cortéis, María,
Porque pensáis que acusan irreparables daños,
Que sienta bien al oro de mi sabiduría
La plata de mis años. »

En una quietud no interrumpida con bruscos sobresaltos de engañosas esperanzas y vanos deseos, gozará a su al rededor especialmente en la hora del crepúsculo, en los días del otoño, en las mujeres, en las niñas, la belleza, la gracia, la dulzura, que antes huían ante su loco afán de posesión. Su retraimiento no romperá entonces el misterio de las cosas. Amará en la realidad, con sosiego como fugáz aparición, lo que perseguía inútilmente como realidad en sus sueños. Nunca habrá contemplado con mas deleite la fragilidad de las cosas y los gestos femeninos que ha cantado en sus versos.

Esta niña dulce y grave
Tiene un largo cuello de ave,
Cuello lánguido y sutil
Cuyo gálibo suave
Finge prora de una nave,
De una nave de marfil.

Y hay en ella cuando inclina
La cabeza arcaica y fina,
— Que semeja peregrina
Flor de oro — al saludar,

Cierto ritmo de latina,
Cierto porte de menina,
Y una gracia palatina
Muy difícil de explicar...

Tiene ya oro de la sabiduría que la edad atesora en cabezas encanecidas, la composición en que Amado Nervo, formula y dice a Dios su propósito de bien vivir de acuerdo con la belleza y por amor de ella.

Señor, sin esperanza de un bien terreno
Ni celeste, sin miedo de tu grandeza,
He de ser bueno, en nombre de la belleza,
Del ritmo y la harmonía que hay en ser bueno.

Y quiero estar sereno, siempre sereno,
Como la santa madre naturaleza
En las tardes de otoño, con la realeza
De un mar que late en calma como un gran seno.

Y quiero amarte sobre seres y cosas,
Porque de las criaturas esplendorosas
Eres el Arquetipo y el Soberano:
¡Porque encarnas en todas las mujeres hermosas,
Porque enciendes los astros y perfumas las rosas
Y dilatas la hondura del rebelde oceano!

(No me mueve mi Dios para quererte...)

Desde las primeras hasta las últimas poesías de Amado Nervo, puede seguirse el desarrollo progresivo de una personalidad cuyos caracteres delineados con rasgos muy imprecisos y tenues, son la sensibilidad vaga mas capaz de resonancia que de agudeza en las impresiones, la imaginación borrosa y el gusto de lo suave, de lo íntimo.

De todo esto ha surgido en su obra un idealismo de apariencia espiritual y sin embargo contaminado con delectaciones sensuales.

Amado Nervo es menos sentimental y místico de lo que generalmente se piensa. Su tristeza es un pecado de la carne ansiosa de exquisitos deleites y privada por sus mismas exigencias, de ellos. Solo el sensualismo vulgar se complace fácilmente. El gusto educado en el conocimiento de la belleza perfecta, opone a las satisfacciones ordinarias un ideal cuya eficacia reside en el propio sensualismo. En toda la obra poética de Amado Nervo consagrada a la tristeza, el dolor no tiene una sola expresión violenta. La sensibilidad del poeta es mas delicada que profunda. Por eso compone con arte sutil y exquisito sus manifestaciones.

Su imaginación lo ha llevado unas veces a representar imágenes muy finamente trabajadas como si tuviera delante de los ojos un modelo y fuese notando con toda exactitud su figura y sus movimientos, y otras al contrario, a esfumar y perder por completo las líneas en una vaguedad nebulosa. De ambos procedimientos hay en los versos transcriptos ejemplos patentes. La necesidad del detalle nimio en un caso y la falta de todo color y contorno en el otro, revelan por igual una imaginación poco poderosa y clara. Esta visión imprecisa de las cosas y su sensibilidad triste debían inclinar a Amado Nervo hacia la posición o actitud que es característica en su obra. El poeta dice en ella su exaltación, su trasporte y calla o indica apenas el objeto de sus ansias. De aquí su engañoso misticismo, esa aparente aprehensión íntima y obs-

cura de lo inmaterial, la inquietud de la sensibilidad no excitada por ningún objeto determinado.

Estas cualidades personales han adquirido por natural tendencia y efecto de la cultura, todo el refinamiento que la civilización ha podido comunicarles. El simbolismo en la poesía francesa moderna y Verlaine han contribuido seguramente a despertar en Amado Nervo el gusto fluctuante entre el misterio y la sensualidad. Verlaine tiene en si todo lo que Amado Nervo pone de fundamental en su poesía. En este la religiosidad es menos cristiana y el sensualismo sin amargura ni deprevación; pero ambos funden de igual manera en un sentimiento de voluptuosidad dulcemente triste y sensual la poesía del espíritu y la carne y ambos aspiran a una misma forma de amor hecha de compasivas condescendencias fraternales y supremos deliquios.

Amado Nervo ha abandonado poco a poco en su obra cierta complejidad discordante mal unificada en sus primeras poesías. Pasado el momento de la desorientación juvenil ha buscado en sus versos una harmonía de claridad y sencillez. No siempre vence las dificultades que un ideal semejante opone a su labor de artista; aun en sus mejores poesías hay expresiones descompuestas, giros desordenados, elementos inútiles utilizados para constituir el verso.

Los ritmos preferidos y mas comunes en Amado Nervo son los flotantes y tranquilos. Sus versos mas frecuentes son el endecasílabo de acentuación débil, el alejandrino, el dodecasílabo de hemistiquios y miembros de siete y cinco sílabas y el octosílabo acentuado en la tercera sí-

laba. Son también los que mas convienen al sentimiento igual y uniforme de su poesía interior y serena.

Amado Nervo es un poeta excelente. De sus libros ya publicados podrá sacar cuando quiera, los materiales necesarios para formar un volumen «breve y precioso» como el único que hubiera querido escribir. Para que fuese perfecto tendria apenas que corregirlo en los detalles. *

Abril 15 de 1914.

* Ya escritas estas páginas he leído un nuevo libro en verso de Amado Nervo. *Serenidad*. En el como en los anteriores, une el poeta a la ligereza del tono en la forma, una unción de sentimientos íntimos e inefables. Las cosas mas fútiles despiertan en su corazón ecos recónditos. Tal vez hay demasiada artificiosidad en su tendencia a lo sencillo. Sus divagaciones sentimentales degeneran fácilmente en *metafisiqueos*. Lo menos bueno del volumen son las *Rimas irónicas y cortesanas:* lo mejor es su parte de ensueño y melancolía, unas cuantas composiciones sueltas que el lector buscará con sumo agrado para recibir el contento de encontrarlas.

JOSÉ SANTOS CHOCANO

José Santos Chocano es originario de Lima y ha nacido según datos no muy seguros el año 1867. Su primer libro, *Iras santas*, fue publicado en 1895: el debía tener entonces, a ser exacta la anterior noticia, de veinte y siete a veinte y ocho años y esta es mucha edad para quien goza concepto de precoz y lo ha sido realmente como Chocano, si no en las letras, en la política. * No revela en su obra estudios previos de mucho alcance. A los veinte años era encarcelado en su patria por agitador y poco después se le desterraba de ella. Estaba en esa época afiliado al partido socialista y se mostraba ardiente revolucionario de palabra. Su socialismo no parece muy sólido ni razonable en sus versos: proclaman estos la igualdad fraternal en la vida porque todos venimos a ella en el nacimiento y la abandonamos en la muerte, sin diferencia de condiciones. El argumento pudo satisfacer a su autor como original, pero no, indudablemente a los conservadores ni menos a los socialistas, como fuerte.

---

* *La epopeya del Morro* fue publicada en 1899. J. S. Chocano la llama en *¡Fiat lux!* «poema de mis veinte años».

Santos Chocano enfurecido contra la tiranía y los déspotas no estaba entonces para reflexionar sobre sus opiniones. Tal vez en buena y hasta en mala prosa hubiera defendido mejor su causa. En verso, cumplía su propósito encendiendo el entusiasmo en pechos ya ganados a sus ideas. Quería ser como Víctor Hugo un conductor de pueblos, un *poeta-guerrero* un *guerrero-cantor*. No hay sitio de inspiración y trabajo para los poetas subversivos como la cárcel. Santos Chocano supo aprovechar sus días de prisión haciendo versos que iguales a los compuestos fuera de ella, tuvieron un timbre de mayor grandeza, el de la persecución, el del martirio heroico. ¡Hasta en la cárcel fue revolucionaria la poesía juvenil de José Santos Chocano! Amenazó terriblemente a los opresores del pueblo.

¡Los hundiré en la cárcel de mis versos
Y como reja les pondré mi lira!

—dijo una vez; pero quizá los apuros de la derrota le parecieron mas dignos de sus ánimos que la omnipotencia del triunfo y se preparó a afrontar con su último esfuerzo, ya roto el corazón, al tirano victorioso:

¡Alzaré en alto mi tronchada lira
Y se la romperé sobre la frente!

Mas tarde en efecto iba a romper su lira revolucionaria; pero no de esa manera.

Al frente de su libro *Alma América* estampó estas palabras condenatorias: «Ténganse por no escritos cuantos libros de poesías aparecieron antes con mi nombre».

Recogió después bajo el título *¡Fiat lux!* las composiciones de sus primeras obras que a su juicio podían convivir con *Alma América* y si bien renueva en *Corazón abierto* el propósito de encarcelar tras su lira a los malvados, no hay en el libro ninguna página verdaderamente revolucionaria. El poeta al desechar sus primeras poesías ha borrado de su obra sus antiguas ideas.

Santos Chocano ha recibido premios de ateneos, cargos diplomáticos y subvenciones oficiales. Actualmente olvidado por completo del pueblo se ocupa de si mismo y de su poesía. Ventura García Calderón en su libro *Del romanticismo al modernismo* lo presenta jactándose en actitud teatral y con ademanes abiertos, de su doble acción política y poética. Lo mismo dice que ha evitado una guerra internacional o que prepara el equilibrio americano y que en Homero y Victor Hugo hay metáforas a su modo o que hasta los bogos del Magdalena saben de memoria sus poesías. La prensa ha divulgado con probable exageración la novela de sus aventuras personales no siempre decorosas. Se ha afirmado que un auto de prisión a consecuencia de una estafa, lo mantiene alejado por ahora de España y del Perú. El ha confesado algunas caídas explicables:

> Los hombres no comprenden el milagro
> De mi virtud en la mitad del vicio.
> Como a mirar las nubes me consagro
> Pongo a veces el pie en el precipicio.

Pero ha mostrado serenamente mas orgullo por su poesía que preocupación por sus faltas:

Grande en mis pequeñeces, pedí a los potentados
Y partí su limosna con los necesitados;
Pequeño en mis grandezas, hice el bien que podía,
Pero desprecié a veces al que lo recibía...

Y por eso a manera de Ulises que tenía
Ese su arco que el solo manejaba, un buen día
Recibí de las manos paternales de Apolo
¡Esta lira de bronce que se pulsar yo solo!

La obra de Santos Chocano es considerable. Se citan de el varios dramas probablemente inéditos y los siguientes libros de poesía lírica: *Iras santas*, impreso en tinta roja, *En la aldea*, con tinta azul, aunque compuesto el segundo en 1893, publicados ambos en 1895, *Azahares* (1896), *La epopeya del Morro* (1899), *El canto del siglo*, *La selva virgen* (1900), *Alma América* y *¡Fiat lux!* (1908).

José Santos Chocano ha escrito en *Alma América* y repetido en *¡Fiat lux!* que «en el arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores». Esta máxima generosa adquieré bajo su pluma el valor de una divisa personal. En su último libro hay tres secciones tituladas *Poemas clásicos*, *Poemas románticos* y *Poemas modernistas*. El poeta quiere ser ampliamente compresivo y universal; su poesía revela efectivamente cierta variedad en su estilo. Esta no se halla sin embargo separada en secciones distintas como Santos Chocano lo cree, sino al contrario mezclada en una confusión indisoluble. Su clasicismo es la cosa mas romántica del mundo; tiene una violencia que rompe todas las normas y medidas y va a través de Victor Hugo casi hasta la altura de Esquilo. Hay paganía pero no paganismo en sus versos.

Nadie se lo reprochará, porque ello es signo de que el poeta pertenece tan íntimamente a su tiempo que no sabe penetrar en otro.

El fondo verdadero de Santos Chocano es el romanticismo impetuoso. La renovación literaria de estos últimos años encontró en el poeta una personalidad ya formada y no pudo influir sobre el sino exteriormente en su técnica y alguna vez en sus preocupaciones ideológicas sin modificar su carácter. «Mi poesía es objetiva; — escribe— y en tal sentido solo quiero ser el poeta de América». Se declara además parnasiano. Su filiación sin embargo debe buscarse en Víctor Hugo mas que en Leconte de Lisle. Solo en excepcionales cuadros hechos con deliberado propósito de impersonalidad puede admitirse que existe cierto parnasianismo. En general maneja y transforma la realidad metiéndose en ella como Víctor Hugo: tiene su misma tendencia hacia lo exterior; como el gusta de representar con exageración lo enorme y se complace en lo primitivo y en lo cósmico.

Era pues casi fatal que nacido en América, se impusiera un dia la misión de cantar su naturaleza y su historia. Pudo servirle de estímulo en la empresa el ejemplo de Víctor Hugo, en *La Legende des Siècles* y de Leconte de Lisle en los *Poèmes Barbares*. Desde que concibió esa idea fue dueño de un destino glorioso y pudo abominar con justo derecho de toda su obra anterior

En la *Dedicatoria* de *Alma América, A S. M. C. Don Alfonso XIII* ha dicho en un verso el tema del libro:

Os quiero dar la América intacta en mi canción.

Un soneto, *Troquel*, precisa en admirable modo su intento de poeta americano:

No beberé en las linfas de la castalia fuente,
Ni cruzaré los bosques floridos del Parnaso,
Ni tras las nueve hermanas dirigiré mi paso;
Pero al cantar mis himnos levantaré la frente.

Mi culto no es el culto de la pasada gente,
Ni me es bastante el vuelo solemne del Pegaso:
Los trópicos avivan la flama en que me abraso;
Y en mis oídos suena la voz de un Continente.

Yo beberé en las aguas de caudalosos ríos,
Yo cruzaré otros bosques lozanos y bravíos,
Yo buscaré otra Musa que asombre al Universo.

Yo de una rima frágil haré una carabela;
Me sentaré en la popa; desataré la vela;
Y zarparé a las Indias como un Colón del verso...

La naturaleza inanimada o viva del Nuevo Continente no le ha inspirado su mejor poesía. No se abandona a la impresión que de ella recibe,—Santos Chocano jamás se abandona a cosa alguna,—ni logra penetrarla con sus sentimientos. Un tumulto de imaginaciones y con frecuencia de solas palabras,—lo que García Calderón llama su «asombro locuaz»,—lo invade y domina frente a los aspectos del mundo americano. *El Alma primitiva*, y algunas partes de *El derrumbamiento* confirmarán al lector en este juicio. Santos Chocano ha desarrollado en muchos sonetos imágenes sugeridas ya por los fenómenos de la naturaleza muerta, ya por la fauna o la flora continentales. A menudo vuelve en ellos sobre los mismos

pensamientos con idénticas figuras y expresiones: los Andes son siempre una serpiente gigantesca; las cuevas, los pantanos, los lagos, los charcos bostezan siempre... A veces la idea contrasta por su artificialidad, con el tema; así *El maíz* pródigamente derrochado en la naturaleza aparece en su planta saliendo de la tierra como un estuche de oro apretado en la mano de un ladrón.

La leyenda, la historia, la vida humana de la América española en sus manifestaciones de fuerza y heroísmo tienen probablemente el mejor intérprete actual de su poesía en Santos Chocano. Ha cantado las civilizaciones indígenas, la conquista, la colonia, la independencia, el porvenir de las repúblicas americanas; ha celebrado sus héroes y descripto los tipos criollos. El tema americano ha traído a su inspiración el recuerdo glorioso de España y el poeta le ha destinado algunas de sus poesías mejores. El mismo se considera algo español y lo dice en dos sonetos magistrales:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
Mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
Con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje:
Al Sol que me da el cetro de su poder real;
Cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
Parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro;
Los Andes son de plata, pero el León de oro,
Y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
Y de no ser poeta, quizás yo hubiese sido
Un blanco aventurero o un indio emperador!

(*Blasón*)

Pasan por mis estrofas los Virreyes egregios
Y las líricas damas de otros tiempos de amor;
Pero en verdad si entonces canto los florilegios
Y las fiestas galanas, canto un canto mayor

Cuando me dan las selvas vírgenes sus arpegios
Y su orgullo los Incas y Pizarro su ardor,
Y así soy en la pompa de mis cánticos regios,
Algo precolombino y algo conquistador.

Soy épico dos veces; y estoy enamorado
Del Sol que hay en mi fina coraza de soldado
Y del León rampante que ilustra mi broquel:

Tal el verso en que canto del Virrey la fortuna,
Es un sol que en las tardes le da un beso a la luna
O un león que en los labios tiene un poco de miel.

(Símbolo)

En la *Crónica Alfonsina* canta la amistad de España y América y mas precisamente un cambio ideal

—¡Maravillosa idea
Que al través de dos mundos y cuatro siglo crece!—

entre el pensamiento y el ensueño que nos vienen de la madre patria y el valor, el heroísmo y la fuerza que van del Nuevo Mundo a ella. En la composición valen mas el tema y algunos detalles que el desarrollo: choca irremediablememte que la ofrenda americana esté representa-

da en personajes españoles y aunque es realmente exacto que en España hay una *insinuación de aurora* *, no por eso cabe asegurar que nos vienen de ella el pensamiento y el arte. Nuestra vitalidad americana pudiera ser tributo digno y apropiado a la gloria de España, no el valor y el heroísmo; que ella es tan rica en esto como nosotros. Mandarle el Cid y Jimena ¿es acaso mas que restituirle lo suyo?

Constituyen la parte mas perfecta en la obra de Santos Chocano, sus pinturas de héroes conquistadores o indígenas y los episodios bárbaros de guerra y sangre. Santos Chocano es en su admiración por la fuerza, aun la brutal, un Alejandro Dumas de América.

Mis versos son a modo de un ímpetu sin brida

— exclama. Todo el es un empuje volcánico. Por eso mas acomodados a su temperamento, los cuadros de violencia son los que mejor hace. Así, el retrato de *Cuacthemoc* en el *Tríptico heroico:*

Solemnemente triste fue Cuacthemoc. Un día
Un grupo de hombres blancos se abalanzó hasta el:
Y mientras que el imperio de tal se sorprendía,
El arcabuz llenaba de huecos el broquel.

Preso quedó; y el indio que nunca sonreía,
Una sonrisa tuvo que se deshizo en hiel.
— ¿En donde está el tesoro? — clamó la vocería:
Y respondió un silencio mas grande que el tropel . . .

* «Insinuación de brisa» —ha dicho Rubén Darío. Véase pág. 78.

Llegó el tormento... Y alguien de la imperial nobleza
Quejóse. El héroe díjole irguiendo la cabeza:
—¡Mi lecho no es de rosas! — y se volvió a callar.

En tanto al retostarle los pies chirriaba el fuego,
Que se agitaba a modo de balbuciente ruego,
¡Porque se hacía lenguas como queriendo hablar!

o la escena titulada: *La cabeza de Gonzalo*,

En dos picotas fijas dos testas cercenadas *
En medio del camino destácanse altaneras:
La una es la de un viejo de carnes como ceras;
La otra es la de un joven de vívidas miradas.

Ya Carbajal no tiene pupilas animadas;
Pero las de Gonzalo relumbran como hogueras:
Parece que en el fondo miran flotar banderas,
Caracolear caballos y entrechocar espadas.

Los ojos moribundos, en trágica revista,
Viajan por el Dorado, sueñan en la Conquista;
Y siéntense encendidos en resplandores rojos...

Un cóndor, que atraviesa volando indiferente,
Ve ese dolor; y entonces baja... y piadosamente
Al golpe de su pico, revienta los dos ojos.

La situación presente de América en los versos de Santos Chocano no es mas que un motivo o pretexto para presagiar el futuro. Su musa ha anunciado a nuestro continente y a la humanidad toda una era de paz y trabajo. Ella enseña

* En el texto en lugar de «dos testas cercenadas», se lee «cabezas cercenadas» sin artículo ni indicación de número. Creo que el soneto merecía por bueno una corrección.

Que el trabajo no es culpa de un Edén ya perdido
Sino el único medio de llegarlo a gozar

y señala sobre el centro del mundo, que será el país de de Amazonas, una raza nueva:

El Adán fue del Norte, fue latina la Eva.

Es sensible que entre nuestros días y esa visión interponga la guerra su amenaza, pero no hubiera sido nunca de otro modo aunque la realidad augurase un desenvolvimiento pacífico; porque Santos Chocano que adora la fuerza, ve su demostración mas patente en los choques terribles de la guerra tumultuosa.

Se ha dicho que este poeta sabe también ser delicado: es un error; jamás ha dado un solo indicio de serlo. Varias composiciones,—*El ala del ñandú* puede ser ejemplo,—descubren el capricho de lucir cualidades que no tiene y sirven al mismo tiempo contra su pretensión para evidenciar cuales le faltan. Nunca ha acertado a representar un gesto de gracia ni a decir una emoción suave.

Los versos mas usados por Santos Chocano son el alejandrino común y el endecasílabo con muy contadas desviaciones del tipo clásico.

Ha empleado también la métrica de pies compuestos de varias sílabas y versos con mas de dos miembros. Así *La elegía del órgano*, *El alma primitiva* y *Los caballos de los conquistadores* están hechos con pies anapésticos o sea trisilábicos acentuados en tercera; *En la Armería Real*, *Bajando la cuesta* y *El Salto del Tequendama* tienen versos cuyos miembros son respectivamente tetra,

penta y exasilábicos con acentuación en tercera, cuarta y quinta sílabas por orden de casos; *Ante las ruinas* y *El tesoro de los Incas* están hechos con versos de diez y siete sílabas construidos con un heptasílabo y dos pentasílabos:

Parece que estoy viendo | sobre las cuestas | de una montaña
Un templo incaico en ruinas | que el sol en oro | y en sangre baña;

en *El himno a la voluntad* hay otro verso de diez y siete sílabas formado con un heptasílabo y un decasílabo de acentuación obligada en tercera, sexta y novena:

Voluntad es la clave | con que Alcides sacude el Olimpo,
Voluntad el escudo | con que Alcides se lanza al fragor.

Ninguna de estas formas debe confundirse con el verso libre: todas están sometidas, aun mas que el verso clásico, a leyes rigurosas y fijas. Santos Chocano ha ensayado en la composición *Momia incaica* una nueva forma de dodecasílabos compuesta de dos miembros, el primero penta y el segundo heptasilábico.

No es este poeta un perfecto hablista; sus locuciones son a menudo irregulares. El mismo podría corregir sus descuidos; pero no lo hará: siempre será en el un alarde a su parecer característico de grandeza, el desprecio de las pequeñas incorrecciones.

Abril 20 de 1914.

LITERATURA URUGUAYA

FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA

Es Francisco Acuña de Figueroa un poeta español de alma, nacido en Montevideo cuando nuestro país era todavía tierra española (septiembre 20 de 1790). Fue hijo de Jacinto Acuña de Figueroa y Jacinta Viana. Su padre desempeñó desde 1811, primero en el Río de la Plata y después en España, cargos de importancia en el Ministerio de la Real Hacienda. Era pues su familia de la clase mas encumbrada en nuestra sociedad colonial. En ella recibió una educación puramente española, sin afrancesamiento de ninguna especie, y se crió en la libertad de costumbres o de consideración hacia ellas y en el respeto profundo de los principios, que son propios del carácter español y de la personalidad del poeta. Poco pudo encontrar de americano en el convento de San Francisco de Montevideo y en el Real Colegio de San Carlos en Buenos Aires: en aquel hizo sus primeros estudios y pasó al segundo en 1804 cuando contaba de trece a catorce años. La instrucción que se daba entonces era casi exclusivamente filosófica, matemática y literaria. Francisco Acuña de Figueroa aprendió varias len-

guas, sobre todo el latín, y se familiarizó con las literaturas clásicas, antiguas y modernas, no tanto con la griega y la francesa como con la romana y la española. Desde los doce años versificó en castellano correctamente.

A los diez y siete años ingresó al servicio de la Real Hacienda como oficial interino de sus Cajas en esta plaza y fue mas tarde guarda-almacén de artillería. * En octubre de 1812 lo sorprendió en Montevideo el Sitio de los Patriotas. Ya hacía dos años que en Buenos Aires se había iniciado la Revolución Americana: la situación no ofrecía sin embargo los caracteres claros de un movimiento nacional y democrático; nada era seguro ni estaba definido en ella; los argentinos que se tenían por sus directores y a quienes Artigas mismo en los primeros momentos obedecía, andaban empeñados en conseguir de Europa algún segundón de familia soberana para hacerlo rey en las Provincias del Río de la Plata; Artigas ya abiertamente opuesto a ellos, era un enigma para los de la plaza: acampado en el Paso de la Arena, hostilizaba a los patriotas argentinos que sitiaban a Montevideo, y los españoles pensaban en ganarlo a su causa con dádivas y promesas de adelantamiento personal. No se necesitaba tanto como ese desconcierto entre los pro-

* El señor Dardo Estrada, posee los documentos en que constan estos empleos: el primero en un certificado de buen comportamiento expedido por Joaquín Soria y Santa Cruz, gobernador de Montevideo; en este se dice que F. Acuña de Figueroa se ha desempeñado a entera satisfacción en las comisiones ordinarias y extraordinarias, despachos reservados, etc.; el segundo, en la proposición de fianza para garantir la responsabilidad del cargo, que fue hecha y aceptada el 29 de diciembre de 1813.

pios revolucionarios y la actitud mal comprendida de Artigas, para que Acuña de Figueroa se retrajese del movimiento americano. Era español de familia, lo era de carácter y era en fin mas que todo un espíritu sosegado en un cuerpo amigo de comodidades y placeres: nada lo llamaba a la lucha; pero obligado por las circunstancias a elegir entre el partido del orden establecido y acostumbrado y el tumulto de la novedad revolucionaria, no vaciló en adherirse al primero: fue español contra el americanismo; no puede afirmarse que también fuese realista contra la idea democrática de Artigas y sus hombres de pensamiento, porque no supo de ella entonces; sin embargo su índole y sus convicciones permiten sospechar que aun contra esta bandera de la Revolución hubiera defendido el régimen colonial. Es probable que le inquietara menos la suerte del poderío español en estas regiones que la posibilidad enojosa de un cambio en su vida. En la organización y el gobierno coloniales había defectos y abusos; pero con ellos y un poco de paciencia transformada en costumbre, se pudo vivir en las condiciones de una estabilidad sin sobresaltos. Acuña de Figueroa, no estaba hecho para soñar con una sociedad sin defectos ni abusos: conocía a los hombres y sabía que en su naturaleza y no solo en los sistemas políticos, está la raíz de los errores y vicios sociales y privados. La Revolución prometía sustituir un estado de cosas perfectamente soportable, con novedades inciertas y destempladas y empezaba por trastornarlo todo. Ni su programa ni sus hechos podían seducir el espíritu de Acuña de Figueroa. Mas adelante se mostró este en sus obras, con el temperamento

desapasionado y tranquilo de un hombre a quien poco o nada importan ni afectan las cosas que no llegan a lastimar a nadie la piel aunque derrumben sistemas y partidos. Algo de esta filosófica indiferencia, que no es inhumana sino pacífica, que atiende y mira mas a la situación positiva que a los ideales, debió reducirle entre los españoles a la acción de un combatiente sin grandes entusiasmos. El declaró después de los sucesos y hay motivo para creerle, que asustado por el sacudimiento revolucionario sostuvo la causa del orden con el amor de la tierra natal y de sus coterráneos enemigos.

Acuña de Figueroa resolvió aprovechar las peripecias de la lucha para escribir en verso un *Diario histórico del sitio de Montevideo*. Día a día durante los veinte y dos meses del sitio, fue anotando en el con rigurosa fidelidad los acontecimientos de la guerra. No era esta tan grande que siempre se mantuviera a la altura de lo heroico: hechos luctuosos y épicos alternaban con incidentes cómicos y sucesos vulgares. Acuña de Figueroa entretanto, con un prosaísmo que no tiene en general mas interés que el histórico, reproducía en el tono variable de las emociones propias y sin transición ni arreglo, las diferentes y caprichosas ocurrencias de la plaza, de los sitiadores y del campo de combate.

Rendida la ciudad (junio de 1814) a las fuerzas sitiadoras mandadas entonces por Carlos María de Alvear, no se consideró en ella a salvo contra las exacciones y atropellos de los argentinos. Así lo declara jactándose de buenas relaciones con los uruguayos, en carta dirigida a su hermano en 1815, pero seguramente corregida mas tarde:

La amistad y el aprecio que formaron
Las tropas orientales en mi abono,
Contra mi de argentinos excitaron
La indignación injusta y el encono.

En octubre, después de haber estado algún tiempo oculto se embarcó para Río Janeiro y allí figuró en el consulado español como empleado de secretaría. *

En el Brasil compuso para su *Diario histórico* una briosa introducción inspirada en los atropellos con que los patriotas a las órdenes de Alvear violaron la capitulación de Montevideo, y varias *Cartas Poéticas*, escritas en portugués y en tono satírico, sobre sus propias aventuras y los sucesos y costumbres de la época. La pérdida que los españoles acababan de sufrir en el Río de la Plata había afligido muy poco a Acuña de Figueroa. Sin amargura ni rencores, como quien lleva consigo una fácil fuente de alegría, en todo encontraba a su paso ocasión y motivo para sus burlas.

Acuña de Figueroa regresó al país en 1818. Era la época de la conquista portuguesa. En septiembre de aquel año se le nombró oficial segundo auxiliar del Ministerio de Hacienda, con cuatrocientos cincuenta pesos anuales de sueldo; en marzo 6 de 1819, por resolución de Carlos Federico Lecor, pasó también como oficial segundo, a la Contaduría de la Real Hacienda, con sueldo de seiscientos pesos, y fue ascendido en la misma oficina

* El señor Estrada posee el certificado que lo acredita, firmado en noviembre de 1816 por José Antonio Flórez, conde de casa Flórez, Enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de España, en Río Janeiro.

a oficial primero en abril 1.º de 1822. * Concluida la dominación española, el Uruguay fue sucesivamente de Portugal (1821), del Brasil (1824) y de la Confederación del Río de la Plata (1825). Era difícil ver en los acontecimientos de aquellos años una epopeya patriótica; ni los hombres ni los hechos la revelaban: Artigas se aislaba con sus decepciones o sus esperanzas en el Paraguay; Rivera, Lavalleja, Oribe corrían en las filas extranjeras la suerte de los dominadores de su patria y mas bien que los campeones de una idea libertadora, parecían los juguetes de un destino social común y miserable. Solo de lejos y ya aquietada en una situación definitiva la obra de esas turbulencias, se pueden reconocer o adivinar en la instabilidad y las convulsiones de aquel período, los signos de un trabajo sordo y lento que se hacía en las entrañas de la realidad sin asomos ni apariencias y que era para el Uruguay la imposibilidad febriciente de una existencia de sumisión o anexión a otro pueblo; porque era la necesidad imperiosa de constituirse en patria libre, que si no tuvo desde el principio la nitidez de una idea clara, adquirió en los mismos hechos la consistencia de una fuerza social, de un destino histórico. Ni uno solo entre los contemporáneos vislumbró el resultado de aquellas agitaciones; ¿como pues culpar a Acuña de Figueroa de que no cantase en ellas una gloria de la patria? El era el menos indicado para presentir el futuro: sus cinco sentidos le tenían el alma cautiva del presente inmediato. Nunca gustó abismarse

* Todos estos puestos constan por documentos auténticos que pertenecen al señor Dardo Estrada.

en el pasado ni profetizar el porvenir; apenas si las circunstancias en pocas y grandes ocasiones lograron arrancarlo al círculo de las buenas amistades y las camaraderías alegres para que se entregase al sentimiento unánime del pueblo.

Acuña de Figueroa fue de los que no aceptaron como situación definitiva del país, el dominio de los portugueses y los brasileros. Constituido el Uruguay en república independiente, creyó en la estabilidad del régimen democrático y sin ilusionarse con los hombres de la época, sirvió mas en la vida privada que en la pública, los destinos de la patria nueva.

En marzo de 1831 se le designó para que auxiliase al representante del Gobierno encargado de separar la moneda de cobre extranjera de la nacional. Años después, el 17 de julio de 1834, tuvo en el Ministerio de Hacienda un empleo en la mesa de estadística. * Desde 1835 dió en su casa lecciones de francés. En mayo 30 de 1840 fue nombrado director de la Biblioteca y el Museo Nacional. Había solicitado este cargo y el mismo Presidente de la República había recomendado con sumo interés su petición al ministro del ramo según consta en la nota de su nombramiento fechada el 6 de julio de ese año. Lo ocupó hasta marzo de 1847 durante unos siete años que le parecieron siete siglos y no sacó de el ningún provecho. Era ya Tesorero General de la Nación cuando en un memorial dirigido al Ministro de Hacienda para que se le entregara algún dinero, probablemente de lo que el

* Documentos del señor Dardo Estrada.

Estado le adeudaría por su empleo anterior, declaraba que salió de la Biblioteca con ropa que

> Si se ríe por los codos
> Suspira por los bolsillos,

y se confesaba

> Exbibliotecario antiguo,
> Hoy Tesorero con trampas
> Y vate sin vaticinios.

El 11 de octubre de 1859 fue nombrado censor de teatros, pero antes de un año, el 27 de julio de 1860, se le declaró cesante en este puesto, según los datos que existen en la Contaduría G. de la Nación. Debió seguir en el sin embargo y haberlo tenido aun mucho antes de la fecha de aquel nombramiento; pues en febrero de 1863, el mismo Acuña de Figueroa se presentaba por escrito al Ministerio solicitando que se le pagara como jubilacion el sueldo íntegro de Tesorero, como a pesar de no corresponder por los años de sus servicios, se había hecho hasta poco antes, en atención a las funciones de censor que venía desempeñando desde veinte y ocho años atrás hasta la fecha. Probablemente lo que pasó entre octubre de 1859 y julio de 1860 fue que por la censura de teatros se le dio algún sueldo especial. Su jubilación fue pedida en julio de 1870 y aunque solo debía alcanzar a unos setenta y cinco pesos, fue por especial concesión, de algo mas de cien.

Fue miembro de la Asamblea de Notables y del Consejo de Estado durante el Sitio Grande (1842-1861). Formó

parte del Instituto Histórico-Geográfico (1843) y contribuyó a fundar el de Instrucción Pública.

En el escrito de reclamo por su jubilación, declara que ha trabajado y trabaja todavía en la corrección de obras nacionales de teatro.

El Instituto Histórico-Geográfico abrió un concurso de poesía para celebrar en mayo 25 de 1844 el aniversario de 1810. En el tomaron parte Acuña de Figueroa y Alejandro Magariños Cervantes con los argentinos refugiados en Montevideo a causa de la tiranía de Rosas, Esteban Echevarría, José Rivera Indarte, Juan M. Gutiérrez, Luis L. Domínguez, José M. Cantilo y Bartolomé Mitre. Acuña de Figueroa presentó dos composiciones, *Himno al sol* y *Al 25 de Mayo de 1810*. Los premios fueron adjudicados a Juan M. Gutiérrez y Luis Domínguez.

Acuña de Figueroa se casó dos veces. Su primera esposa fue doña Ignacia Otormín. Contrajo matrimonio con la segunda, doña Francisca María de San Vicente, viuda de Juan Florencio Perea, el 31 de enero de 1859, * cuando ya tenía mas de sesenta y ocho años. De ninguna de ellas tuvo hijos.

Dejó de si mismo en versos ligeros como su espíritu, un retrato que denota su buen humor y gusto por la alegría.

Su rostro era feo
Mas no desabrido,
Sino que inspiraba
Confianza y cariño.

* En los libros parroquiales de San Francisco el asiento matrimonial aparece hecho en 1858. Es error evidente según puede comprobarse con la fecha de los asientos anteriores y posteriores. En la Catedral el registro da la verdadera fecha.

No he podido encontrar las anotaciones de su primer casamiento y de la muerte de su primera esposa.

Usaba antiparras,
Tomaba polvillo
Y era con las damas
Atento y rendido.

No era su carácter
Adusto ni esquivo,
Así era de todos,
Amado y bien quisto.

Contaba mil cuentos
Con sus ribetillos
Dejando lo exacto
Por lo divertido. *

Algo cegatón, perdió la voz casi por completo en una enfermedad y compuso para si, un epitafio inspirado en estas desventuras:

Aquí yacen de un ciego los despojos,
Que próximo a morir, abrió los ojos;
Perdió la voz, mas confesarse pudo
Y nunca habló mejor que entonces, mudo.

De sus poesías no hizo en libros mas que una publicación muy incompleta titulada *Mosaico Poético* (1857). En 1837 aparecieron muchas composiciones suyas en el tomo tercero del *Parnaso Oriental;* entre ellas, la primitiva redacción de *La Malambruna o La conjuración de las viejas contra las jóvenes*, después corregida y aumentada notablemente. En el tomo segundo de ese *Parnaso* se encuentra el texto antiguo del *Himno Nacional.* Las poesías de Acuña de Figueroa corrieron de mano en mano

* Versos ya citados por el señor Benjamín Fernández y Medina en su *Síntesis de historia literaria. Revista Histórica*, 1912.

en los periódicos o se transmitieron de boca a oídos entre los habitantes de Montevideo. Esta difusión alcanzaba enormes éxitos momentáneos. «Estando en París—escribía en marzo de 1857 Magariños Cervantes—recordamos haber visto reproducidos en periódicos de Buenos Aires, del Perú, de México, de Chile, de Cuba, del Brasil, de España y aun en la *Cronica* de Nueva York, versos de Figueroa».

Sus obras todavía no completas, forman doce gruesos volúmenes, que Manuel Bernárdez dio a luz en 1890 sobre la base de los manuscritos y las publicaciones existentes en la Biblioteca Nacional. La edición no es fiel; no solo está corregida la ortografía, sino cambiados los títulos de las composiciones, retocados los versos y a veces rehechos enteramente. Quedan inéditas todas las poesías licenciosas y las que el editor reputó de escaso interés.

La política jamás absorbió a Acuña de Figueroa: obligado por el estado social y las circunstancias, se mezcló a ella contra su gusto. Cantó sin arrebato y con exageración a los hombres y los hechos del día. Contrario a Rivera y a la revolución que derrocó de la Presidencia a Oribe, se hizo después partidario y amigo de aquel y dijo refiriéndose a su antigua oposición y al caudillo:

> Ninguno, aunque es osadía,
> Su nombre cual yo ilustrara;
> Pues nadie ve luz mas clara
> Que el que estuvo ciego un día.

Puede afirmarse que los acontecimientos políticos en general solo influyeron en su vida haciendo que se retra-

jese de ellos a un bienestar obscuro y sosegado y forzándolo a improvisar y componer para los grandes sucesos y sus aniversarios, innumerables poesías. Una de estas fue declarada *Himno Nacional* por decreto de julio 8 de 1833; es la misma que hoy tiene ese privilegio, salvo algunas correcciones propuestas por el autor e introducidas en el *Himno* por resolución de julio 12 de 1846, para depurarlo de toda alusión ocasional y ajustarlo mejor a su destino como canto de gloria, de libertad y de patria. También el Paraguay declaró *Himno Nacional* una composición de este poeta.

Murió Acuña de Figueroa el 2 de octubre de 1862 en un ataque de apoplegía fulminante al regresar a su casa de una fiesta que tuvo lugar en el Asilo de Mendigos. La Junta de Montevideo le acordó un panteón.

Para Francisco Acuña de Figueroa la poesía no fue verdaderamente mas que un entretenimiento. Nunca debió pensar como los románticos en poner toda su alma en los versos que daba al público; se contentaba con poner en ellos una chispa de su ingenio. No fue sentimental ni imaginativo. Un exacto sentido de la realidad le hacía imposible el sentimentalismo blando y las imaginaciones vagas. Fue alegre por temperamento; su retrato revela una salud vigorosa. Disfrutó el trato amistoso de las personas con la serenidad de su espíritu perspicaz entretenido en la observación fina y maliciosa de cuanto se disimula y esconde. Vivió entre chanzas y jaranas y de todo hizo objeto de sus burlas. Su poesía refleja con exactitud las tendencias de su espíritu.

Refiriéndose al *Diario Histórico* ha dicho Acuña de Figueroa, que lo minucioso de la narración no le dejaba la libertad necesaria para vencer las dificultades de la estructura artística. Hay sin duda en ello una parte de verdad; pero bueno es notar que Acuña de Figueroa pretende cumplir con la estructura artística manejando libremente el asunto, es decir alterándolo según los caprichos de la forma. El pone sus cuidados en el verso; reducir a verso un episodio es ya su arte. Mas adelante jugará con lo que el llama la traba molestísima del verso y hará de esa manera gala de su maestría. No le bastan las dificultades métricas ordinarias: se siente capaz de mayores méritos y compone con palabras, figuras tipográficas, copas, botellas, relojes de arena, cruces, o escribe versos enteros sin usar vocales, con el sonido de las consonantes yuxtapuestas. Por fin extrema su ligereza de versificador fácil y expone entre muchos otros asuntos baladíes, las *Reglas del juego del mús y de la báciga*.

Todo esto es pasatiempo; pero el haberse entregado a un pasatiempo semejante supone un gusto especial por los trabajos difíciles de ingenio. Acuña de Figueroa fue quizá el único hombre de letras, que entre nosotros pudo derrocharlo con esa abundancia.

En vano se esforzó a veces por templar su pecho en los entusiasmos públicos. No compartía las ilusiones de su tiempo; le eran demasiado familiares las flaquezas humanas para que diera fe a las promesas halagadoras de la revolución social Nunca se convenció de que un cambio político transformara del día a la noche el destino humano. Mientras sus conciudadanos entonaban himnos a

la nueva era democrática y republicana el se divertía quitando a los políticos su máscara de apóstoles para exhibirlos en su ocupación de hipócritas y descubriendo en todas las declamaciones tribunicias una cuestión de estómago y dinero. Con un buen sentido nada común y su facilidad para la risa, vivió contento en las realidades de este bajo mundo burlándose de los vicios y de las tonterías de los hombres.

Sus composiciones serias originales valen muy poco: son frías y artificiosas; procura salvar en ellas con recuerdos clásicos y lugares comunes su falta de sincero entusiasmo; se hace palabrero y es tanta la falsedad de la emoción que a menudo parece se burlara de su propio tema. En la *Oda compuesta en la Jura de la Constitución*, saluda a los autores de esta llamándolos «émulos de Licurgos y Solones»; pide que el fuego patriótico que arde en los pechos uruguayos sea después de la muerte «fósforo sepulcral»: vaticina que «del Támesis al Nilo y desde el Volga al Sena» vendrán los hombres a gozar de nuestra libertad; proclama que en nuestro país, que ha sido un semillero de discordias intestinas y de guerras civiles, no se sufrirán opresiones ni anarquía, y de tal manera exagera cuanto dice que al fin y con razón teme que la patria no se reconózca en su retrato:

> En la industria y las artes progresando
> Irás con tal presteza,
> Que al contemplar tu colosal grandeza
> Si eres tu misma quedarás dudando.

Si es cierto que los extremos se tocan y que solo hay

un paso de lo sublime a lo ridículo, bien se demuestra en esta composición con las referencias hechas. No es un arrebato frenético lo que en ella trastorna al buen sentido: es la absoluta carencia de sentimiento o una intención maliciosa.

La falta de exaltaciones idealistas quedó perfectamente compensada en Acuña de Figueroa con su juicioso criterio práctico. Sin esperar con sus compatriotas que el nuevo régimen de independencia y república trajera a nuestro pais una felicidad de paraiso, comprendió lo que había de fatal en los sucesos y tuvo la conformidad necesaria para aceptarlos con todas sus consecuencias ineludibles. Algunas de sus composiciones patrióticas posteriores respiran mas sinceridad; sin las desmedidas alabanzas de la *Oda en la Jura de la Constitución* inspiradas en las aspiraciones del poeta, responden menos a los huecos entusiasmos populares que a la impresión de los tiempos.

Acuña de Figueroa, resignado a compartir la suerte común de sus contemporáneos y optimista con un optimismo que hacía depender su bienestar no tanto de las cosas exteriores como de su propio espíritu y de su conducta, cantó con reposada indiferencia a todos los gobernantes mientras en ellos pudo encontrar algo que permitiese un elogio o diera lugar a una exhortación posible y provechosa. No era un poeta adusto; se complacía en el trato libre de sus semejantes y estaba como obligado por la costumbre, a componer para cada circunstancia algunos versos. Versos de circunstancia como todos los otros, son los suyos que celebran a los ciudadanos sucesivamente elevados a la presidencia y el gobierno. El que

saludaba todos los cumpleaños y festejos con una poesía, no hubiera podido abstenerse de concurrir de igual modo a las solemnidades gubernamentales. No se crea sin embargo que abdicó en esto de su conciencia: no fustigó con sátiras indignadas y atronadoras, porque ese no era su modo, pero supo decir con la mas chistosa gracia, los abusos y defectos de la política. En algún caso creyó haber incurrido por ello y hasta por actuación personal, en el odio de los potentados. Así después de la lucha entre Rivera y Oribe durante la segunda presidencia, cuando el primero, derrocado su contrario, se apoderó del gobierno, Acuña de Figueroa procuró disimularse en el silencio y solo pasados sus primeros temores, se atrevió a dar pruebas de estar vivo exclamando

> Harto tiempo callé. . .Mi fiel Talía
> Comprimida y en tímido recato,
> Horma de zapatero parecía
> Porque estaba metida en un zapato.

Fuera de las poesías patrióticas, las que mas se citan entre las originales serias son *La madre africana* y *El ajusticiado*. En la primera hay mas sensiblería que sentimiento. Basta poner a su lado *El canto patriótico de los negros* para que en el contraste de la expresión resalte la falsedad de los lamentos prolijos y acompasados con que está hecha aquella. *El ajusticiado* se inspira en el mismo tema que *El reo de muerte* de Espronceda; pero este ha dirigido preferentemente la atención a las emociones del reo mientras que Acuña de Figueroa se vale de ellas para hacer mas intenso el horror del cuadro y la ejemplaridad del castigo. En ambas composiciones hay

elementos comunes naturalmente impuestos a los dos poetas por la identidad del asunto; pero es curioso que al igual del escéptico Espronceda, Acuña de Figueroa que era católico, no dijese una palabra sola sobre los destinos de ultratumba cuando el tema y su religión le presentaban la muerte bajo su aspecto mas terrible en el momento en que la justicia de los hombres entrega condenado a la justicia de Dios, única infalible y definitiva, a uno de sus semejantes.

La oda sobre *La escarlatina* vale mas por lo que traduce de los profetas bíblicos que no por lo que el poeta pone de su cosecha propia. Acuña de Figueroa usó una original manera de traducción: en *La escarlatina* traslada libremente a cuatro estrofas castellanas una parte de las lamentaciones de Jeremías y después sigue por su cuenta, no sin agregar a sus invenciones algunos otros elementos bíblicos dispersos; del *Dicæs Irae*, el *Stabat Mater*, el *Tedeum*, la *Oración del Profeta Jeremías* y otras varias hace una traducción rigurosamente literal, pero a cada paso añade al texto traducido pensamientos y locuciones ajenas a el para llenar la medida de los versos y de las estrofas.

Las traducciones religiosas y bíblicas constituyen con alguna de Horacio, el mas seguro título de su fama como poeta serio. Puso en ellas a servicio de asuntos bien pensados y sentidos, como jamás los hubiese compuesto el, su maestría de lenguaje y versificación y dio de este modo lo mejor de si a lo mejor que encontró en la poesía universal.

Francisco Acuña de Figueroa, había nacido predispues-

to a reir de todo. En el mundo tropezó con bastantes contrariedades; pero lejos de entristecerse y amargarse en ellas, las sufrió con risa. Algunos epigramas suyos son anteriores al sitio de 1812 y se refieren a sucesos cómicos casi siempre verdaderos. En el *Diario histórico* mezcla a las narraciones trágicas, sus burlas sobre las peripecias de la guerra. Esta risa que brota de su espíritu juvenil en contacto con la realidad, va a sonar durante cincuenta años de su vida sobre los acontecimientos, las costumbres y las personas de Montevideo. Con ella trazará en pequeños cuadros una interesante representación de nuestra sociedad. En la burla de Acuña de Figueroa no hay jamás la acritud de los satíricos antiguos; es una burla que hiere sin odio; es la burla de una alegría egoísta, alimentada con el mal culpable que el poeta ve en los hombres. Si riendo corrige las costumbres, es por un efecto involuntario; porque no ríe para corregirlas sino por el placer de la risa. Alegría de burlas, no es la que nace por entusiasmo o simpatía de la felicidad y la grandeza humanas, es la que se levanta sobre la impotencia irrisoria de la estupidez y la maldad.

Puede fácilmente desentrañarse de ella una filosofía práctica, que sin honduras ni oscuridades, es un buen sentido de la vida, apegado a la ley de la naturaleza, implacable contra la presunción, contra la mentira, contra la hipocresía, mas clemente, mas tolerante con flaquezas de la carne que con los vicios del espíritu. A veces la alegría se desborda en Acuña de Figueroa fuera de todo cauce moral y entonces puede suceder que ría de las mujeres viejas o flacas solo porque son feas; pero esto no es general y puede creerse que aun en los casos aludidos

ríe de ellas porque suelen ser malas y antipáticas aunque por descuido no lo diga. Su risa casi siempre es sana; sin propósito de corrección,—porque Acuña de Figueroa no llevaría probablemente su optimismo hasta creer que los versos cambian a los hombres,—se inspiraba por lo común en los defectos y por ellos ponía en la picota a las malas personas y costumbres.

Persiguió sobre todo a los políticos imbéciles o interesados y prontos a la declamación patriotera y cívica, a los médicos que alardean con su ciencia impotente, a los escribanos depositarios de la fe pública y faltos de crédito y fe entre sus conciudadanos, a los poetas que no lo son y a las mujeres, a las mujeres que engañan y desengañan con falsa virtud y lindos afeites, a las que seducen con su coquetería y a las que son coquetas sin seducción, a las mujeres que hablan de lo que entienden y a las que entienden en lo que no deben, a las mujeres que son ligeras de cascos y a las que son pesadas de cuerpo, a las mujeres en todo y por todo; porque si los políticos lo fastidian y los médicos, los escribanos y los poetas chirles lo divierten, no hay cosa buena o mala que las mujeres no le hayan hecho, ni instante de su existencia en que el las haya dejado tranquilas u olvidado.

De los políticos ha repetido constantemente sin hartarse nunca, el idiotismo, la hipocresía y los mas ruines intereses. Nada hería tanto su sincero amor del país y la común felicidad, como la ostentación de un civismo falso.

¡Igualdad, plena igualdad!
Grita un quidam y alborota,
Y ya por un gran patriota
Lo tienen. ¡Que necedad!

Su igualdad la entiendo yo:
Es solo, por egoísmo,
Con los que son mas que el mismo:
Con los que son menos . . . no.

—

Tiene un librito un mandón
En una urna y de hito en hito
Lo observa y mira: el librito
Es nuestra Constitución.
Nunca abrió el librito aquel;
Y así digo sin reserva
Que nadie guarda y observa
La Constitución como el.

—

Como una música hermosa
Es la poesía bella
—Dice un sabio — y aun la prosa
Es musical como aquella.
— Mas si escribe don Camueso
Sobre el voto electoral,
Leyes, fusión y progreso,
Ya es algo mas; pues todo eso
Es música celestial. *

Para el la situación de los políticos no lleva ventaja alguna al oficio de los cómicos:

A un gran cómico un letrado
Preguntó por que no hacía
Empeño a ver si obtenía
Ser electo diputado.

* También don Juan Valera dijo que era «música celestial» algún discurso de Emilio Castelar.

El contestó:—¡Nada de eso!
Mas me complace y me llena
Hacer de rey en la escena
Que de tonto en el congreso.

La comedia política desvanece en imprevistos desenlaces la estúpida vanidad de sus histriones:

«Contando con mayoría,
Mi proyecto ha fracasado
En la sala, ¡oh villanía!
—A su colega decía
Cierto ministro irritado.
—¿Que discurso pronuncié
Y me faltan, fementidos!
—¿Que hubo? —Que a votarse fue,
Y en vez de ponerse en pie,
Se habían quedado dormidos.

Y al fin y al cabo, farsantes de teatro o de política, todos son profesionales con una misma aspiración — el lucro — disimulada en el aparato y la grandeza del disfraz vestido:

República en su origen verdadero
Era la cosa pública; mas ora
En la edad del progreso y la mejora,
¿Cual es la cosa pública? — El dinero.

Solo que para los grandes figurones suele ser poco el sueldo y es natural que una deficiencia semejante se corrija a toda costa sin reparar en la futileza de los medios:

A Napoleón las naciones
El Gran Capitán le llaman;
Aquí igual nombre reclaman
Otros sin ser Napoleones.

Tal nombre merecerán
En el manejo de rentas
Y con razon; pues sus cuentas
Son las del gran Capitán *

—

Murió en su cama y colmado
De honra, cual mueren los buenos,
Este que saqueó al Estado:
En la horca hubiera acabado
Si hubiese robado menos. **

Acuña de Figueroa atacó en sus letrillas y epigramas sobre la mujer aquello mismo de que mas disfrutó en su vida. Aunque sus críticas en este punto como en lo demás parecen inspiradas en un buen propósito edificante, hay que tomarlas solo como chistes si se les quiere conservar el único sentido que les dió el poeta. Seguramente le habría afligido encontrar menos debilidades en el sexo femenino y en vez de halagado por un triunfo se hubiera sentido chasqueado en mas de una esperanza frustrada si por obra de sus versos las mujeres hubieran adquirido mayores resistencias que las acostumbradas contra las tentaciones de la carne. No siempre debió juzgar pocas esas resistencias. Fue menos blando con las habladurías y murmuraciones femeninas; pero le bastó pensar que eran femeninas para que su disgusto, libre de enojo se temperase y adornara de gracia:

Por milagro singular
O por encanto, sin duda,
Un santo a una mujer muda
Con asperges hizo hablar.

* Alude a las cuentas de un Presidente de la República que era militar.
** Está dedicado a un Ministro de Hacienda.

Un marido le pidió
Que a la suya enmudeciera
Una hora al día siquiera;
Pero el santo contestó:
—Si ella de lengua carece
Yo le la hago hablar ahora;
Mas si es de por si habladora
Solo en la tumba enmudece.

—

De cierta murmuradora
Gaspar a un sastre decía:
—Su lengua te serviría
De tijera cortadora.
Y el contestó:—A mi, Gaspar,
Maldita cuenta me hiciera.
—¿Por que?—Porque esa tijera
Muerde y destroza al cortar.

Honesta o liviana, la mujer tuvo para Acuña de Figueroa actractivos irresistibles y cambiantes. No hay en los epigramas un juicio definido y claro sobre ella; porque el espíritu del poeta no es menos variable que la sucesión de los tipos femeninos en sus versos. Acuña de Figueroa puede haber formulado aquí y allá alguna sentencia o apreciación general por su forma; pero a vuelta de hoja ha dicho seguramente lo contrario: su impresión se ha transformado con las circunstancias. Es sin embargo evidentemente mas, lo que ha insistido en la licencia de la mujer que lo que ha recordado su virtud. Ni entre las monjas parece encontrar una mujer inocente:

—¿No está en este monasterio
Sor Inocencia, novicia?
Preguntó uno sin malicia
Al capellán Fray Silverio.

Este, que de mala luna
Salía de confesar,
Respondió:—En este lugar
No hay inocencia ninguna.

Pero ello no impide que la picardía femenina gane su corazón con cierto aire de malicia ingenua:

—Siete hijas tenéis y en ellas
Veis las sietes maravillas.
—Poco es, pues siendo tan bellas,
Pueden pasar por estrellas...
—Y ser las siete cabrillas

ni que el poeta se entretenga aun con esa sola picardía, falta de toda ingenuidad:

Por cortar habladurías
Y calumniosos reproches,
Dice Matilde a Matías:
—Consagraré a Dios mis días.
Y el le pregunta:—¿Y tus noches?

—

¿Con que esta siesta ¡ay Torcuata!
Ese infame se atrevió
A ti, ¿Y no has gritado?—No,
Por no despertar a tata.
—Mas ¿como al ver su descoco
No has resistido, hija mía?
—¡Pues no! Yo bien le decía:
¡Sosiégate; no seas loco!

o con ella y su contraste, la tilinguería masculina:

Dice el platónico Blas
Que el solo busca en Belén

El corazón: hace bien,
Pues. . . . . .

Era tal a los ojos de Acuña de Figueroa el señuelo de los encantos femeninos, que no supo contra el, mas remedio que el desengaño y en especial el imprudente desengaño del matrimonio:

¿Rabias porque a Filis bella
No puedes dejar de amar?
Pues voite un remedio a dar,
Y es. . .el casarte con ella

—

—De este gran árbol que ves,
Decía un viudo a un casado,
Tres mujeres se han ahorcado
Y la mía entre las tres.
—Esa es gran cosa si es cierta.
Respondió aquel con soflama,
Quiero llevar una rama
Para plantarla en mi huerta.

Quien así escribía sobre las mujeres no podía tener en buena opinión al matrimonio ni aconsejarlo a la ligera:

Es sin duda el matrimonio,
Según que se acierta o yerra,
Gloria o infierno en la tierra,
Don de Dios o del demonio.
Es una grave medida
Que mucho se ha de pensar;
Y bueno es, para no errar,
Pensarlo toda la vida.

No lo pensó tan despacio Acuña de Figueroa, que en

la suya tuvo tiempo para casarse dos veces y probar con sus dos casamientos que todos sus epigramas contra las mujeres son burla y broma sin intención seria. Bien sabía que este no es asunto para tratado en globo y en las nubes, sino muy de cerca y según los casos:

¡La mujer! joya sin par,
Sumo bien, dulce vocablo,
Del cielo rico manjar...
—Así es respondió Gaspar,
Menos si lo guisa el diablo.

Con los epigramas y las letrillas de Acuña de Figueroa, deben mencionarse sus *toraidas*: diez y nueve composiciones de muy desigual mérito, escritas en tono burlesco en defensa de las corridas de toros y a propósito de sus incidentes. Fueron compuestas entre 1837 y 1857. Según la antigua costumbre de los poetas menores Acuña de Figueroa enumera los temas dignos de los grandes cantos y los poetas capaces de cantarlos, reservándose como propio el de los toros:

al son de gaitas y panderos
Solo canto toraidas y toreros.

Son las corridas, según Acuña de Figueroa, noble escuela de valor y democracia:

¡Oh espectáculo bello y democrático
Que amalgama las clases diferentes,
Donde al entrar depone el mas cismático
Necio orgullo y pasiones insolentes!

Un talismán divino, un goce extático
Une allí en dulce lazo a los valientes
Que acompañaron a los tres campeones
De Sarandí, del Cerro y las Misiones.

. . . . . .

¿Y no admiras, no sientes, no te late
El corazón de orgullo y de contento
Al ver que un racional resiste, abate
Y postra al fin de un bruto el ardimiento?
¿Y quien al ver el hórrido combate,
De una parte el furor, de otra el talento,
Aunque el bravo espectáculo le asombre,
No saldrá envanecido de ser hombre?

Acuña de Figueroa no quería ver la barbarie fría y estudiada en los toreros y en el público brutal y estúpida, que se hace indiferente al dolor ajeno y sin hartarse de sangre, goza en el espectáculo de una lucha desigual y segura entre la bestialidad mas grosera servida por la inteligencia en el hombre y un pobre animal cegado por el furor. Noble escuela por cierto, la que sacrifica a nuestra crueldad un toro enardecido y ciego con la sangre de un caballo y el dolor de las banderillas y jadeante con el cansancio de los ataques burlados! Acuña de Figueroa no reparaba en estas cosas. El goce que el buscaba casi siempre no era el de las emociones elevadas; sabía contentarse con la simple excitación de los sentimientos primitivos. Los toreros no lo amaestraban indudablemente en el heroísmo; pero el nunca pretendió

ser héroe. Le proporcionaban en cambio un espectáculo agradable a los ojos y propicio al entusiasmo: esto le bastaba.

Febrero de 1914.

ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES

Alejandro Magariños Cervantes nació en Montevideo el 3 de octubre de 1825. Fue hijo de José María Magariños, coronel uruguayo, y de Encarnación Cervantes, natural de Cartajena en el antiguo Reino de Murcia. Aprendió las primeras letras bajo la dirección del calígrafo Manuel Besnes Yrigoyen y de Juan Manuel Bonifaz, maestro que desde 1837, durante mas de cincuenta años, enseñó a leer y escribir a nuestros mejores compatriotas, de quien Sarmiento habló con elogio y Sansón Carrasco en 1882 hizo un curioso retrato. * Estudió algo de humanidades en el colegio del Dr. Manuel Rafael de Vargas, canónigo de Cuádix y siguió los cursos de nuestra Universidad hasta que en 1843 la situación política creada por Rosas y Oribe, obligó a cerrar ese establecimiento. Por especial concesión del Gobierno pudo continuar privadamente sus estudios con el Dr. Alsina.

De 1844 a 1845 estuvo en Río-Janeiro agregado a la Legación Uruguaya. Los relatos de cierta lamentable aventura que entonces oyó en las *facendas* brasileras im-

* Sansón Carrasco, *Colección de artículos.*

presionaron vivamente su imaginación y dieron argumento a su poema *Celiar*. Ya había escrito algunas composiciones en verso y un breve trabajo sobre oratoria: en Río-Janeiro compuso el *Mburucuyá o la flor de la pasión*. *

De vuelta al país en 1845, sirvió durante pocos meses de secretario al general Fructuoso Rivera.

En diciembre de 1846 salió para España y en el viaje preparó su novela *La Estrella del Sud*, que fue impresa en Málaga. Un periódico de Barcelona, *La Antorcha*, del 16 de junio de 1849, contiene una correspondencia firmada en Granada dias antes, por cierto frenólogo Mariano Cubí y Soler, quien asegura que reconoció en la cabeza de Alejandro Magariños Cervantes, dotes de escritor y excelentes facultades de poeta. Permaneció en España desde 1846 hasta 1851. Allí colaboró en varios periódicos,—*La Patria*, *El Orden*, *La Ilustración*, *La Semana*, etc.,—a los que además de diferentes artículos, dio su obra burlesca *Las plagas de Egipto* y los *Estudios históricos* sobre la sociedad y la política del Río de la Plata. Fue conocido y apreciado por los mas eminentes españoles: Modesto Lafuente, Antonio Cánovas del Castillo, Emilio Castelar, José Amador de los Ríos, Eugenio de Ochoa, Luis Mariano de Larra y otros muchos se ocuparon de el con muestras de admiración o de amistad y respeto. En 1848 ya tenía escrita su novela *Caramurú*, que debió ser publicada por entonces y antes que otra titulada *No hay mal que por bien no venga*. Dos años mas tarde (1850) fue impreso por segunda vez *Caramu-*

* En *Violetas y ortigas*, aparece esta composición con fecha de 1847.

rú y se representó la comedia en tres actos *Percances matrimoniales*. Desde antes de sus veinte años trabajaba Magariños Cervantes en el poema *Celiar*; a esa edad, aunque inconcluso, lo había mostrado a Juan Carlos Gómez. En 1852 salió a luz en Madrid, impreso en París, con un prólogo de Ventura de la Vega. Era la primera obra de aliento en verso que Magariños Cervantes publicaba en España según su propia confesión. José Zorrilla compuso inspirado en ella *La Rosa de Alejandría*, que dedicó a Magariños Cervantes con palabras de gran amistad.

Trasladado a París, fue en esta ciudad corresponsal de El Mercurio, periódico chileno, afanado por su campaña contra Rosas y de La Constitución de Montevideo y fundó La Revista Española de Ambos Mundos, en la que colaboraron con los españoles arriba nombrados, Ángel de Saavedra duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Joaquín de Mora, Sanz del Río, Hartzembusch, Monlau, Ferrer del Río y todo lo mejor de América.

Estuvo momentáneamente en Bélgica y en Inglaterra y de nuevo pasó a España, donde se recibió de abogado en 1854, escribió como antes en la prensa e hizo representar el juguete cómico-político *El rey de los azotes*.

En 1855 se embarcó para Montevideo. Heraclio C. Fajardo saludó en verso su llegada contestando la composición que Magariños Cervantes escribió frente a Maldonado, al divisar costas uruguayas. Apenas establecido aquí dio a la imprenta, inspirándose en la situación política y en defensa de sus ideas religiosas, un opúsculo de combate sobre *La Iglesia y el Estado*

(1856). Fue nombrado cónsul general de la República en Buenos Aires, y allí hasta 1859 y después en Montevideo hasta 1864, continuó la publicación, iniciada en París (1854), de una *Biblioteca Americana*, que contiene varias obras de Miguel Cané, Marcos Sastre, Juan María Gutiérrez, Florencio Varela y otras del mismo Magariños Cervantes: *Estudios históricos*, *Horas de melancolía*. *No hay mal que por bien no venga* y *Brisas del Plata*.

Fue Juez de primera instancia (1861), Fiscal de lo Civil y del Crimen (1862), Senador dos veces (1866 y 1891), Ministro de Relaciones Exteriores (1867) y de Hacienda (1889). Durante quince años ejerció en nuestra Universidad el profesorado enseñando Derecho Internacional y Natural y fue algún tiempo rector de ella.

Sostuvo y llevó adelante con gran entusiasmo el proyecto de levantar en la Florida un monumento a nuestra Independencia. Habiendo la Comisión encargada de la empresa, perdido mas de cuatro mil pesos, se propuso ganar para ella otros tantos con una colección de obras nacionales, que tituló *Páginas Uruguavas* y debía constar de dos volúmenes, uno de poesías y otro de prosa. Solo se publicó el primero, con el subtítulo de *Álbum de Poesías* (1878).

En 1880 reunió en un volumen, *Violetas y ortigas*, con algunas obras menores y pocos artículos propios lo que en España y América se había publicado sobre el y sus libros. Años mas tarde coleccionó una parte de sus poesías aun no publicadas en volumen y con ellas hizo los dos tomos de *Palmas y ombúes*, (1884 y 1888), cargados de notas sobre cada una de las composiciones; las menos

para explicar algún punto relativo a las circunstancias en que fueron escritas o sus alusiones; las mas extraídas de la prensa diaria, de revistas o de libros, en elogio del autor y de sus obras.

Murió el 8 de marzo de 1893. Era entonces Senador y el Cuerpo Legislativo decretó para su entierro honores de Ministro. El Consejo Universitario dispuso que se hiciera y colocara en el aula de literatura su retrato, que después ha desaparecido de ella.

Magariños Cervantes fue de carácter altivo y descontento; fue cristiano, pero un cristiano lleno de orgullo y aparatoso, sin nada de aquella gracia humilde y buena de Jesús. Solo gustaba el trato de las personas que se inclinaban con modestia ante el; recibía complacido las menores muestras de estimación y se jactaba de ellas al mismo tiempo que despreciaba con arrogancia las opiniones que le eran contrarias. Coleccionó pacientemente cuanto se escribió en elogio suyo y lo insertó en sus obras. Siempre exageró su número y su importancia. Es difícil formar una lista exacta de ellas; Heraclio C. Fajardo en una reseña biográfica (*Notoriedades del Plata*, Buenos-Aires, 1862), reproducida por el propio Magariños Cervantes al frente de sus *Brisas del Plata*, le atribuye entre otras, las siguientes: *Impresiones y recuerdos*, *Romances y baladas* (poesías), *Idealismo* (leyenda), *Viaje Chinesco*; *Crítica literaria*, *Miel y acíbar* (de crítica); *Justicia de Dios*, *La espada de dos filos*, *Odio y amor*, *El ventrílocuo*, (novelas); un *Ensayo sobre las Repúblicas del Plata*, distinto de los *Estudios históricos*, *La Europa en 1853 y 1854* (de filosofía e historia). No conocemos ninguna de estas obras y aunque el Sr. Car-

los Roxlo cita a varias en su *Historia crítica de la Literatura Uruguaya*, sospechamos que jamás existieron sino en la imaginación de su autor. El Sr. Dardo Estrada, competentísimo en bibliografía uruguaya, tampoco las ha visto y señala el hecho sugerente de que Magariños Cervantes acusado de aumentar con títulos falsos su caudal literario, contestó en la *Crónica* de su *Biblioteca Americana*, que de algunas producciones suyas impresas en España, solo había «ediciones agotadas» y «ejemplares únicos».

He aquí una lista de sus obras de existencia comprobada:

ESTUDIOS: *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (1854), *Prospecto de la Biblioteca Americana* (1854), *La Iglesia y el Estado* (1856), *Violetas y ortigas* (1880), *La Conjuración de Catilina* (no publicada).

NOVELAS: *La Estrella del Sud* (1847), *Las plagas de Egipto* (1849), *Caramurú*, *No hay mal que por bien no venga*, *Veladas de invierno* (1853), *La vida por un capricho*, *Farsa y contra-farsa* (1858).

TEATRO: *Percances matrimoniales* (1850), *El rey de los azotes*, antes llamado *El cólera* (1855), *Amor y Patria* (1856), *Un mártir de la Conquista*, *Vasco Nuñez de Balboa* (no publicado ni representado).

POESÍA: *Cruzada Argentina*, primera parte de un poema *Montevideo*, reproducida en el segundo tomo de *Palmas y ombúes* (1846), *Montevideo* (1846), *Celiar* (1852), *Horas de melancolía* (1852), *¡¡Patria, Independencia, Libertad!!* * (1855), *Brisas del Plata* (1864), *Querer es poder*, *

* Debemos al señor Dardo Estrada algunos datos relativos a las fechas de las primeras ediciones y los referentes a las obras marcadas con *

incluida en el primer tomo de *Palmas y ombúes* (1867). *Palmas y ombúes* (1884 o 1885 y 1888 o 1889).

PUBLICACIONES AJENAS: La Revista Española de Ambos Mundos (1855-1855). La Biblioteca Americana (1854-1864). Páginas Uruguayas. Álbum de Poesías (1878).

Horas de Melancolía, *Celiar*, *Brisas del Plata* y *Palmas y ombúes* son las principales obras poéticas de Alejandro Magariños Cervantes y el mismo sintió vivamente la insuficiencia de estas producciones o por lo menos de las tres primeras; por lo que, agotadas, no consintió jamás en reimprimirlas. Solo de *Horas de melancolía* salió en Buenos Aires con un prólogo de Fermín Ferreira y Artigas, una segunda edición; *Celiar*, *Brisas del Plata* y *Palmas y ombúes* no aparecieron mas que una vez. En la primera página de *Palmas y ombúes* se habla de la firmeza con que Magariños Cervantes se negó a permitir la reedición de *Brisas del Plata* agotada en pocos meses. Este descontento de autor honra a Magariños Cervantes; sus obras en efecto no dieron nunca la medida de sus aspiraciones.

Magariños Cervantes quería ser un poeta americano y civil. En el prólogo de *Brisas del Plata*, escrito en 1844, incluído parcialmente en *Celiar* y por entero en el primer tomo de *Palmas y ombúes*, formuló como programa, este propósito. La poesía americana debía ser nueva de fondo y de forma, expresión de la naturaleza y de la sociedad de América, no para «encantar el oído de las mujeres y de los hombres frívolos» con una música mas o menos harmoniosa, sino para ser en la marcha del espíritu humano, «el órgano de las tendencias mas elevadas y ge-

nerosas»: «el sentimiento de lo bello y de lo bueno, el amor a la libertad, la redención de los oprimidos, la fe en la Providencia, el triunfo de la idea sobre el hecho y del espíritu sobre la materia»; del hombre en fin, que «bajo la misteriosa ley del progreso» y según «la gran palabra de Bossuet», se agita y es llevado por Dios.

«Heraldo del porvenir, adalid de la justicia y de la verdad, el poeta y el poeta americano mas que ningún otro, tiene una misión eminentemente social que cumplir si quiere merecer ese honroso dictado. Para conseguirlo debe arrancar de su lira todas las cuerdas profanas, revestirse de dignidad y fortaleza, confiar ciegamente en la Providencia, no desmayar por los reveses y contratiempos que vengan a enforpecer su marcha; ser moral en su vida pública y privada... aprovechar su inteligencia, ensanchando la esfera de sus conocimientos, y con este fin dedicarse a estudios severos y de aplicación inmediata a las necesidades de su país, para que si algún día necesita este sus servicios, pueda acudir a su llamado y cooperar con sus luces a su bienestar, a su progreso y a la defensa de sus libertades, sosteniendo sus derechos en la prensa en el foro o en la tribuna,

«Realícese o no esta condición, su voz poderosa se levantará para anatematizar todo lo malo y retrógado que hay entre nosotros: sus antecedentes y su posición en la sociedad, darán mas peso a sus palabras e influirán poderosamente en el ánimo de sus oyentes. El tendrá un canto de fe y remuneración para la virtud oprimida, para el genio abatido, para el patriota y el guerrero que se sacrifiquen por la patria. Buscará el mal en su origen para atacarlo de frente, sin transigir con la aristocracia intrusa del dinero que quiere devorarnos, ni con las anárquicas pretensiones del caudillaje, que en su estupidez se cree eterno y omnipotente, ni con los egoístas y perversos que secundan sus planes, ni con los aleves que, como voraces vampiros se alimentan con la sangre y el sudor de los pueblos, transformando su cofre fuerte en arcas nacionales y las rentas públicas en su patrimonio privado.

«Y no importa que el vicio desenmascarado, tanto mas intolerante cuanto mas criminal, la calumnia, el favor, la intriga, o la mano vigoro-

sa del despotismo, le arrebaten la lira hecha pedazos y con sus dedos de hierro ahoguen la voz en su garganta: El poeta habrá llenado su misión porque no habrá malgastado el tesoro de inteligencia que Dios le prodigó, en estériles harmonías. Habrá sido el digno intérprete de los sentimientos de todo un pueblo: habrá derramado en su camino la semilla de las virtudes cívicas y del hogar: habrá predicado los altos dogmas de la humanidad, de la patria y de la religión: y tal vez renegado por sus contemporáneos, pero bendecido por la posteridad, después de haber llenado así su divino sacerdocio, bajará a la tumba ceñido con la aureola del mártir: bajará con la inefable satisfacción de que vivo, ha consagrado a su patria toda su existencia, y muerto le lega toda su gloria».

Como se ve no eran pocas las condiciones y aptitudes que Magariños Cervantes exigía para el desempeño de la misión que el se había impuesto y es natural que con tales exigencias desconfiase de si por la obra realizada y hasta dudase respecto de su producción futura algo mas de lo que muestra cuando dice: «No sabemos en lo que a nosotros toca, si nos será dado llegar a la meta; pero en ella tenemos clavados los ojos y la fe y la esperanza nos acompañan». Magariños Cervantes trató de llenar ese programa: fue político, representante nacional en el Cuerpo Legislativo, abogado, juez, polemista; ocupó la prensa, el foro y la tribuna; se esforzó por ser poeta y desarrolló en verso todos los temas indicados. En este punto hay una particularidad que merece toda atención. Magariños Cervantes no se contenta con ser un poeta igual a los de su tiempo y confiesa que ha querido responder a las necesidades de su *época* y dar a la poesía un *colorido* nuevo.

«Hijos de la revolución, — escribe — hemos procurado penetrar en las entrañas de nuestra sociedad, buscando, sin mas norte que la fe como Colón en el nuevo mundo, la solución del problema político y social, cuyos misterios ha de revelarnos el triunfo definitivo de la democracia.

«Como faros luminosos que señalan el punto de partida y el arduo derrotero trazado delante de la nueva generación, volvemos atrás la vista para cantar los días gloriosos de nuestra independencia, en esta época de lucha a muerte entre la barbarie y la civilización, como para ensalzar la inteligencia, el patriotismo, la virtud, buscamos sus mas altas manifestaciones en los hombres que en el poder supremo, en los campos de batalla, en el noble cumplimiento de los deberes, como dignos ciudadanos, han merecido el aprecio de sus contemporáneos y las bendiciones de la patria».

«Para humedecer nuestra paleta hemos pedido a la naturaleza sin rival del Edén americano sus tintas magníficas, y en sus vírgenes selvas, en sus extraños animales, en sus inmensas cordilleras, en sus flores desconocidas, en sus ríos gigantescos, en las escenas originales de la vida de nuestros campos, hemos tratado de sorprender el sello de de grandeza y poesía con que las marcó la divina mano, al resbalar por la frente de América con el cariño de un padre a la hija predilecta de su corazón».

«Descendientes de un pueblo heroico, no hemos renegado sus bellas tradiciones, ni roto el eslabón que une nuestra vida a su vida...»

«La sangre de los conquistadores, la de los indios, y aun de la infeliz raza africana hierve en las venas de la América libre...»

«Perdidos en las páginas de la historia del nuevo hemisferio, o trasmitidos de padres a hijos por tradición popular, existen hechos, episodios, rasgos, que son verdaderos diamantes».

Hay en este programa dos orientaciones, una hacia la poesía social, utilitaria; otra hacia la poesía americana; Magariños Cervantes siguió esas dos orientaciones. Estuvo constantemente alerta a las sucesos políticos y pronunció acerca de ellos, levantando su voz sobre la opinión pública, un fallo providencial. Esta parte de su ministerio

poético ofrece poco interés desde el punto de vista literario; la otra, la parte americana, es al contrario principalísima.

En *Brisas del Plata* figura una invocación a los poetas americanos, a quienes Magariños Cervantes llama hijos del numen, inspirados vates, y convoca para que en raudo y majestuoso vuelo se remonten a las alturas como una bandada de ágiles cóndores. Magariños Cervantes quiere que estos poetas, de pie y erguidos, en actitud de combate, como a la espera de un toque de diana, hagan que en sus manos despierte la lira de América, y pide a Dios, padre invisible y cariñoso, que escuche el coro de los poetas, permita que suba a su morada y robe la voz del rayo que llega hasta su trono y que el desatado raudal de una inspiración eterna cruce el confín americano llenando los ámbitos del mundo como un trueno inmenso. El ángel de la poesía—dice—coronará la sien del elegido entre los poetas americanos. Evidentemente no puede darse una manera mas vieja y menos americana de anunciar una novedad de América. Esos versos de Magariños Cervantes no tienen una sola expresión que ya no haya sido gastada por el uso en la poesía española; tampoco hay en ellos el mas leve reflejo del mundo americano. Las poesías de Magariños Cervantes no son en general ni mas nuevas ni mas americanas que la aludida. En *Palmas y ombúes* hay una que lleva el mismo título del libro y es como un paradigma de las composiciones de nuestro autor: este la ha distinguido entre todas las suyas eligiéndola para el Album de poesías uruguayas. El título Palmas y ombúes induce a creer que se trata de algo genuina-

mente americano y hasta río-platense; porque el ombú es el árbol de nuestra tierra; pero ni los ombúes ni las palmas caracterizan a la composición. El poeta solo menciona al ombú porque sus hojas suspiran mientras la tarde con ligero paso se adelanta a besar con ternura al sol en poniente y porque a menudo lo sorprendieron debajo de el, en las tardes de otoño, la noche y el alba. Ved el contrasentido: el alba en las tardes de otoño. La palma no tiene mas íntima relación con el tema: está frente al ombú y desde este el poeta se vuelve a ella.

La vibración sonora
De la guerrera palma
Hiere, electriza, implora
Las fibras nobilísimas
Del pecho varonil.
Su voz como acicate
Se clava en las entrañas,
Y apréstase al combate
El que de glorias ávido
Sintió su ardor febril.

Así pues la palma de que se nos habla, es mas que un árbol de nuestra tierra, el símbolo tradicional de la victoria; y el poeta, después de haber sentido bajo el ombú que

Como bandada de nocturnas aves
Vuelan en su cabeza enardecida,
Todos los arduos, insondables, graves
Problemas de la muerte y de la vida,

la recuerda para animarse y oponer al enigma de la vida, al indescifrable arcano, la afirmación de su conciencia:

De la incompleta ciencia
Al mentiroso prisma,
De mi leal conciencia
Opongo yo la íntima
Dominadora voz:
Al hado mudo y ciego,
Estúpido inconsciente,
Sordo al clamor y al ruego,
La Omnipotencia próvida,
La majestad de Dios!

y para alentar con ella a los americanos:

América altanera,
Al mal nunca te humilles,
Ni arrolles tu bandera,
Republicano lábaro
De honor y libertad.
Tu sed ardiente sacia
En el raudal purísimo
De santa democracia,
Que libre reconcilia
En Dios la humanidad!

Erguida, noble palma,
Cuando el dolor me postre,
Aliento da a mi alma,
Lumbre a mi mente lóbrega,
Vigor al corazón:
Cual tromba de aquilones
Sacude tu penacho,
Y a sus potentes sones
Que el eco sea mi cítara,
De mi generación!

Esta transformación del elemento americano en signo de lo universal, este procedimiento que en vez de particula-

rizar el detalle característico, lo disuelve en la amplitud del sentido que le atribuye, se repite con frecuencia en Magariños Cervantes; para no vernos obligados a citar innumerables composiciones análogas, preferimos remitimos a las que incluyó en el *Álbum* y recordar entre ellas el *Aroma*. Aquí el árbol espinoso que sacudido por el viento entrega al aire sus flores y la pureza de su perfume, es símbolo del alma humana contrastada por la suerte, que tras la aspereza y los combates de la vida

> . . .en brazos de la fama arroja un nombre
> Que el tiempo no consume,
> Como inmortal perfume
> Del genio, de la ciencia o la virtud.

Magariños Cervantes mezcló a los temas sociales algunos rasgos de la naturaleza americana; pero no supo hacer de estos un verdadero objeto de poesía. Tuvo mejor acierto que en sus composiciones líricas en el poema *Celiar* y en la novela *Caramurú*. *Celiar* aunque de argumento inventado por su autor, está concebido a la manera de las grandes leyendas de José Zorrilla; y esto probablemente influyó mucho en el aprecio en que el poeta español tuvo al poema americano. Allí la naturaleza entra como cuadro de descripción independientemente de todo valor simbólico, y en las costumbres de sus personajes y las condiciones naturales de su existencia hay un americanismo sentido y real aunque empalagado de romanticismo y sensiblería. *Celiar* es un poema de «ardientes amores contrariados, mujeres puras como ángeles y hombres perversos como demonios», «caracteres que a fuerza de ser extraños parecen imposibles», des-

cripciones y costumbres de nuestro país, nuevas en la poesía, «y como vestidura de toda esa gran variedad de elementos poéticos y novelescos», tiene «una versificación lozana, rica de felices ornatos, tan variada en sus tonos, como lo es en sus mil accidentes la narración, ora rápida, ora difusa, de unos sucesos cuyo interés no decae ni un momento, porque siempre hablan al alma o a la imaginación.» (Eugenio de Ochoa, citado en *Violetas y ortigas*, pág. 96.)

El argumento de *Celiar*, descartados los episodios, es sencillo. Celiar e Isabel se aman; pero un caudillo español del lugar,— estamos en el Uruguay durante el siglo XVIII,— Juan Cortés de Altamira, ama igualmente a Isabel y resuelve impedir el casamiento de los enamorados aunque lo disimula mostrándose favorable a sus proyectos. Celiar es atacado, una noche de camino, por varios hombres que lo dejan apuñaleado, por muerto, y desaparece sin que nadie sepa de el. Poco después un nuevo cacique de los charrúas, Toluba, hostiliza a los españoles y rechaza sus mas ventajosas proposiciones de paz contestando que quiere vengar un ultraje en guerra a muerte. Desaparecido *Celiar*, Isabel admite por conveniencia de su padre, el amor de Juan de Altamira; pero cuando se va a efectuar la boda, un imprevisto ataque de los indios interrumpe la ceremonia: Toluba que no es sino Celiar, * desecha la resistencia que se le opone, llega hasta donde están los novios, y en tanto que el,

* Es curioso el falseamiento de este y otros datos, en que incurre el señor Carlos Roxlo (*Historia crítica de la Literatura Uruguaya*, pág. 110-123.)

generoso, perdona a Juan de Altamira por ruegos de Isabel, esta cae herida de muerte por un golpe traicionero de puñal que Juan de Altamira dirigía a Celiar. Juan de Altamira logra huír en ese momento; pero mas adelante muere a manos de Celiar a quien mata al mismo tiempo de un balazo. Muere también Isabel a consecuencia de la herida recibida. El poema acaba con una lamentación del poeta sobre la tumba de los dos amantes.

Unida a esta acción, hay otra secundaria, no menos romántica que ella. Emilia niña inocente, es seducida y abandonada. Carlos, enamorado de ella, no pudiendo conseguir que corresponda a su cariño, intenta suicidarse y sabe entonces, por confesión de Emilia, cual es su estado y que solo por este rechaza sus pretensiones y ofrecimientos. En vano Carlos la pregunta el nombre del culpable, de quien quiere vengarla; Emilia lo oculta pero en el delirio de la agonía, confundiendo a Carlos con su antiguo amante, se descubre llamándole con el nombre de este. Carlos encadenado y enviado a España por Altamira a quien ha provocado a duelo, regresa al Plata con nombre y apariencia de español e informa a Toluba de cuanto sucede al rededor de Altamira a condición de que algún día se lo entregue para realizar su venganza.

Aparece en el poema, con estos relatos tan poco locales, una visión de América, de la América de nuestros campos, varia y fecunda en sus producciones y aspectos, y despoblada y capaz en lo social y humano, de todos los estados, desde la extrema barbarie hasta el mas refinado espíritu de nobleza. La acción está ligada por su desarrollo

al suelo patrio y a sus habitantes. Las poblaciones, los bosques, la raza charrúa, la española, el tipo criollo con sus costumbres originales, todo lo del Uruguay se encuentra en las descripciones y escenas de esta obra.

Para amar a aquel hombre y adorarle
Y sentir en el alma nuevo ser,
Bastaba una vez sola contemplarle
Sujetando el fogoso pangaré,

O como tromba de pujanza llena,
Con el lazo en la cincha del bridón,
A los vientos tendida la melena,
Derribando al novillo mas feroz,

O valeroso en el extenso llano
El bramido del tigre al escuchar,
El poncho envuelto en la siniestra mano,
Y en la otra firme el matador puñal,

Aguardar a la fiera frente a frente,
Y al sentirla ya encima hundir veloz
El poncho por su boca de repente,
Y partirle de un golpe el corazón.

. . . . . .

Y al correr del caballo estrepitoso,
Que ya toca la meta vencedor,
Golpea la carona y harmonioso
Silba el lazo prendido en el arzón.

Quien lo viera a lo lejos con las bolas
Al rápido avestruz su tiro hacer,
O en choque, imagen de encontradas olas,
Su potro derribar y caer en pie.

Los retratos de los personajes no se ciñen a estos para fijar su fisonomía y su carácter; a la manera de José Zorrilla, Magariños Cervantes se deja llevar por la impresión que el personaje le produce y evoca todo lo que se aviene a ella y la realza. Así procede sobre todo en los retratos femeninos. Despide a Emilia de la existencia,

Al llegar el momento dulce y fiero
En que el materno amor se diviniza,
Y con el alma acaso da y recibe
Prendas que el ángel al mortal envidia.

Débil y enferma, resistir no pudo
La frágil, delicada sensitiva,
A la ruda impresión con que en su talle
Nuevo un retoño germinar debía

Rosada nube que la selva cruza
Bebiendo aromas y al mirarse henchida
De perfumes y luz, hiende los aires
Y en vapor impalpable se disipa.

No era su signo fecundar los campos
Ni dar al rayo funeral guarida;
Nació para ser bella y admirada
Y perderse en la esfera cristalina.

Así hay mujeres que a la vida vienen
Solo para encantarnos con su vista,
Y no dejan en pos mas que el recuerdo
De su fugaz aparición divina.

Los pormenores del relato son completamentes inverosímiles en su conjunto. Magariños Cervantes ha querido forjar una acción romántica sin apartarse de la realidad,

sin entregarse por entero a lo fantástico. Su modelo, Zorrilla, tuvo el don portentoso de armonizar lo verdadero y lo imposible, o si así se prefiere, las realidades mas cercanas con las imaginaciones mas libres; pero esta facultad le faltó al poeta uruguayo y su composición hace vulgar lo verosímil y absurdo lo imaginario. El poema tiene el mérito de su condición americana y de algunos cuadros acertados si bien nunca perfectos. Esto es lo mas que puede elogiarse en el.

Digamos de una vez que Alejandro Magariños Cervantes no fue un buen poeta ni un prosista original. Sería inútil buscar en sus obras una poesía que el no llevaba en su alma y que a pesar de haberlo querido no supo desprender del mundo americano. Su palabra es descolorida y amorfa; inapta para la descripción, deslie el color y borra las formas de los cuadros que traza; incapaz de organizarse y moverse con la libertad natural del pensamiento y la emoción, gravita pesadamente sobre lo que dice y es por su falta de vida, como un cuerpo macizo interpuesto entre nosotros y las cosas

Mas que las obras de Magariños Cervantes valen sus intenciones y el programa de su carrera literaria. Son frecuentes en sus composiciones los buenos temas; de vez en cuando se advierte en la cargazón palabrera de sus estrofas alguna singular notación de cosas bien vistas y sentidas; pero el tema elegido con acierto y la observación curiosa quedan como ahogados en el hacinamiento de las expresiones impropias, abstractas y frías. Sirvan de ejemplo los versos inspirados *En las Piedras* (*Brisas del Plata* segunda parte): Van por el cam-

po a la caída de la tarde un hombre y un niño. La hora ha puesto en cuanto los rodea esa media luz que hace suave y melancólica la impresión de las cosas. Todo nuestro espíritu se dispersa en ese momento tras la visión del paisaje que se esfuma lentamente o se recoge y aisla en nuestra emoción mas íntima. Ha refrescado. Bajo el cielo aun claro y sobre la tierra cubierta por un tapiz de hierbas que amarillean y se mueven, solo pasa, con un murmullo secreto, el aire manso del crepúsculo, un vientecillo sutil y penetrante. El hombre y el niño cruzan los campos con frío. De pronto el hombre se detiene; con los ojos interroga el paisaje; busca en aquel sitio el recuerdo que el alma humana imprime a las cosas, y de las cosas veladas por la penumbra se levanta en su imaginación con el impulso frenético de la gloria y con algo también de la tristeza que tiene cuanto es pasado cuando llega a nosotros a través de la distancia y del olvido, una visión de guerra, de victoria, de patria. El niño parado junto a el, lo mira con extrañeza, sin comprenderlo. Padre—le pregunta—¿por que te has detenido? ¿por que suspiras?; y el hombre que es su padre—ya lo sabemos—le señala, desierto y solo, el campo que atraviesan y le dice que allí fue donde Artigas ganó para la indepencia de nuestra patria, la batalla mas sangrienta de los americanos contra los españoles. Los dos quedan sobrecogidos en un instante de silencio. En ese instante pasaba del alma del padre a la del hijo, con el estremecimiento de las impresiones sagradas, esa admiración de la grandeza que entronca en el amor de la patria al corazón de los niños y mantiene en una lozanía eterna a las tra-

diciones nacionales. El padre ha visto en la cara del niño su exaltación y ha dicho: Vamos que es tarde. . . pero su hijo no ha querido irse y ha contestado con estas palabras sencillas y sublimes: Ya no tengo frío. Llévame al sitio donde fue el combate.

Magariños Cervantes no ha escrito ningunas mas elocuentes; y estas mismas no lo son tanto sino separadas del resto de la composición como las hemos presentado. Cuando el padre anuncia que su hijo no tendrá frío en la cuchilla,

—A la cuchilla vamos, hijo mío,
Y verás como allí no tienes frío,—

este rasgo nos parece rebuscado y poco natural. Cuando el hijo habla de los sublimes cuadros poéticos del ocaso,

—Todo es recogimiento en esta hora
Que el rayo postrimero del sol dora.

¿Donde volver la vista que no halle
Un cuadro de sublime poesía?—

nos choca la falsa ingenuidad de su entusiasmo infantil y heroico ante el campo de batalla.

Entre las obras en prosa de Magariños Cervantes solo *Caramurú* es de interés literario. Son de suma importancia por sus ideas, los *Estudios históricos políticos y sociales sobre el Río de la Plata*, aunque mucho quita a su valor, la circunstancia de ser posteriores al *Facundo* de Sarmiento (1845), donde en cierto modo está expuesto cuanto Magariños Cervantes desarrolla en su obra sobre

los orígenes y las condiciones de la civilización río-platense. Como Sarmiento, explica Magariños Cervantes nuestro estado social en su época, por la oposición de un principio civilizador europeo radicado en las ciudades y un elemento bárbaro proveniente de la campaña; como el, busca en el sistema colonial y en la Revolución de Mayo los antecedentes de la situación anárquica y convulsiva que fue y en parte es aún, nuestra vida política; como el, describe el tipo gaucho, sus costumbres y sus tendencias. Los *Estudios históricos* comprenden además en capítulo aparte, una ligera indicación de los sucesos que en el viejo y en el nuevo mundo prepararon la independencia americana. La obra de Magariños Cervantes es mas prolija y ordenada que *Facundo*, pero menos vigorosa; en ella la personalidad del autor desaparece por completo; los hechos y las consideraciones no tienen nada de aquel furor que anima algunas páginas de Sarmiento. Escritos en España, donde no se conocía el *Facundo*, y publicados en un periódico, *El Orden*, los *Estudios históricos* fueron elogiosamenie juzgados por los mas competentes personajes españoles. Modesto Lafuente escribió sobre ellos, en carta dirigida al impresor que debía publicarlos en libro, para inducirle a que los editara, un estudio favorabilísimo. (*Violetas y ortigas* pág. 104-115).

Caramurú escrito después de *Celiar*, pero publicado antes, repite en mas de un aspecto al poema. La situación fundamental es en ambos la misma: una rivalidad amorosa; el mismo, el tipo generoso y valiente del protagonista; iguales algunos cuadros, como los de las

carreras; análogos otros detalles, como la intervención de los indios. *Caramurú* tiene la ventaja enorme de ajustarse mas a exigencias que si no siempre son las del buen sentido, son generalmente las de una imaginación contenida ante lo estrafalario y chocante. Faltan, o mejor dicho no se encuentran, y por supuesto que tampoco se echan de menos, en la novela, aquellas frecuentes libertades de la imaginación, que sostenida en el ritmo del verso, se levanta en *Celiar* sobre los obstáculos que la realidad opone a sus caprichos y se pierde en lo absurdo. No todo es aceptable en *Caramurú:* también en la novela hay, además de amores contrariados y mujeres como ángeles y hombre como demonios, caracteres y posiciones imposibles. Caramurú es un personaje doble, a quien unos conocen con ese nombre y otros con el de Amaro. Como si esta complicación no fuese bastante, hay que agregar a ella que el verdadero estado civil del protagonista no aparece sino en el desenlace, y que por lo tanto el personaje, Caramurú y Amaro, recorre su vida, que es la novela, en una situación falsa. Digamos para acortar estas indicaciones, que el tipo mas real de la obra es precisamente y a pesar de esto, Caramurú.

Magariños Cervantes después de haber ensayado en la poesía la introducción del elemento americano, realizó en la novela un intento igual y mas afortunado, con *Caramurú.* Sería descabellado, atendiendo a la época, buscar en esta obra, las preocupaciones y los procedimientos de un realismo impersonal. La novela, como la literatura de su tiempo, es romántica y está llena de un lirismo sentimental y colorista. Es local, uruguaya, por

las costumbres que describe y el escenario en que se desarrolla su argumento; lo es mas aún, por el espíritu patriótico que alienta en todas sus páginas. La inspiración proviene en ella del interés dado por Chateaubriand a la naturaleza americana y por Fenimore Cooper a la vida indígena y colonial o criolla, o tal vez mas directamente, de la poesía brasilera. Esta es la obra de Magariños Cervantes que mas contribuyó a despertar entre nosotros la idea de una literatura propia. Ella marca el punto a que su autor pudo llegar en la realización de su programa y es con esto su mejor título a la consideración ya que no a la gloria.

Febrero de 1914.

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN

Nació don Juan Zorrilla de San Martín en Montevideo el 28 de diciembre de 1855. Contaba apenas año y medio de vida cuando murió, de veinte y siete años, su madre doña Alejandrina del Pozo. Las personas que cuidaron de su infancia. — abuela materna y tías — esforzándose por reemplazar en su solicitud con el niño a la madre muerta, supieron despertar y mantener vivo en el, el culto de una santa veneración filial. De este modo se entregaba desde sus primeros años a un sentimiento profundo y elevado sin correspondencia humana ni objeto en el mundo y acostumbraba su espíritu a la absorción en una idea, al trato íntimo con lo inmaterial y misterioso.

Comenzó sus estudios en el Colegio de los Padres Jesuitas establecido en Santa Fé, donde estuvo dos veces pupilo, desde 1865 a 1867 y desde 1872 a 1873, es decir de los nueve a los once años y de los diez y seis a los diez y siete. Entre 1867 y 1872 estudió en Montevideo, primero en el Colegio de los Padres Bayoneses recientemente fundado y después en la Universidad. Era rector de los Bayoneses el P. Juan del Carmen Souber-

bielle, hombre de gran virtud y prestigio, a quien todos en la ciudad, desde el presidente de la República hasta el mas humilde habitante, conocían y estimaban. Fue casualmente el, quien asistió en su muerte al general Venancio Flores. El P. Souberbielle era un entusiasta propagandista en nuestra sociedad, de la Obra de evangelización llamada de la Santa Infancia. El personalmente solicitaba a todo el mundo y recogía el óbolo de los suscritores. Así había conocido al general Flores y así poco a poco se unieron los dos hombres buenos en una amistad íntima y cordial. El 19 de Febrero de 1868 el P. Souberbielle llevaba, como de costumbre, al general Flores a su casa en la calle Florida casi esquina Mercedes, el folleto que la Obra de la Santa Infancia destina a sus afiliados, cuando vio a la distancia, en la calle Rincón entre Juncal y Ciudadela, un tumulto del que resultó un hombre tendido en el suelo mientras los demás fugaban. Acudió a el para socorrerlo y vio entonces quien era. Flores estaba aún con vida, cosido a puñaladas, y pudo contestar al P. Souberbielle, que tomándole una mano lo exhortaba a un acto de contricción, con una mirada fija de inteligencia y conformidad, alimentada con sus últimas fuerzas. El P. Souberbielle hondamente impresionado por el suceso, lo contaba con frecuencia a sus alumnos y entre ellos a Zorrilla de San Martín. Muchos años mas tarde, en 1893, la muerte dejó inconclusa una carta que el P. Souberbielle, radicado en Europa, escribía a un antiguo discípulo, a Zorrilla de San Martín, entonces Ministro ante Francia y España.

La cultura uruguaya era por los años en que corría la juventud de Zorrilla de San Martín, ruidosamente anti-

católica. No consintió su padre que sufriese la influencia de un estado semejante. A los diez y ocho años fue enviado a Chile, como ya se había hecho con otros jóvenes de familias católicas,—Carlos y Luis Piñeiro del Campo y Carlos Berro, — para que terminase allí su carrera. Hizo el viaje acompañado por los señores Raimundo Larraín Cavarrubias y Juan de Dios Vial Guzmán, los mismos que habían traído de Chile, a causa de una enfermedad, a Luis Piñeiro del Campo.

Durante el primer año de su residencia en Chile vivió en casa de los Padres Jesuitas. Nada hasta entonces le había revelado sus aptitudes de poeta. Cierto libro que llegó como al azar a sus manos, le descubrió el secreto de un mundo nuevo, de una poesía interior: el libro era *Hamlet*; Shakespeare, el gran creador de almas, fue quien despertó el alma de Juan Zorrilla de San Martín. Conoció también a Bécquer y en el aprendió la forma de su poesía. A su partida había dejado en Montevideo una una novia, la que cinco años mas tarde sería su primera esposa. Estaba solo, o así debía sentirse, en una casa religiosa; sin ningún afecto de personas cercanas, vivía exclusivamente con el alma en el culto de la madre muerta y en el recuerdo de la novia ausente. ¿No era su propia vida la poesía íntima y profunda de Shakespeare? ¿no estaba su poesía en los versos de Bécquer? En aquellos años (1874 a 1877) Zorrilla de San Martín escribió como Bécquer, versos y leyendas en prosa.

Con un grupo distinguido de jóvenes chilenos y católicos redactaba *La Estrella de Chile* y asistía al Círculo de sus colaboradores. Dirigían por turno cada número de

la revista, dos de sus redactores, y así con una emulación constante se obligaban al trabajo. En el Círculo cada asociado leía a los demás sus producciones y escuchaba su juicio sobre ellas. En dos solemnes ocasiones obtuvo Zorrilla de San Martín, fuera de la revista y del Círculo, grandes triunfos: primero en una fiesta de caridad, dada en Santiago, con su poesía *El dolor;* después en otra fiesta de Valparaíso en honor de Pío IX, para la que fue especialmente invitado, con su composición *Pontífice y rey.* A instancias de sus amigos reunió sus versos de entonces en un volumen publicado en Santiago de Chile el año 1877 con el título *Notas de un himno.* Precede a los versos un prólogo escrito por Rafael B. Gumucio, el compañero de Zorrilla de San Martín en la dirección de *La Estrella de Chile.* Sus leyendas en prosa no han sido recogidas; habría que buscarlas en la revista citada. Debe mencionarse una de ellas, *El Ángel del Guabiyú,* porque su principal personaje es Artigas.

Había en la casa chilena de los Jesuitas, cierto padre catalán, de nombre Enrich, autor de una obra sobre la Compañía de Jesús en Chile, que se dedicaba a las investigaciones históricas. A él acudía frecuentemente Zorrilla de San Martín en busca de tema y datos para sus leyendas en prosa. No obtenía con facilidad, ni siempre, lo que solicitaba; el Padre Enrich, muy dado a sus tareas, no gustaba distraerse de ellas para suministrar argumento de ligeras composiciones al importuno huésped de su celda. Una vez sin embargo prometió con aire de misterio un relato curioso y después de hacer esperar días y días la hora propicia para su narración, contó

por fin que al sur de Chile, había existido entre las tribus araucanas, una, rara entre todas como fenómeno antropológico, por el color de sus ojos claros, la tribu de los boroas. Durante la época de la conquista cierto gobernador español de la Imperial, tenía prisionero en la plaza a uno de estos indios de ojos claros. La ciudad fue inesperadamente atacada una noche al favor de las sombras, por los auracanos, que al retirarse robaron a la esposa del gobernador. Al día siguiente el boroa prisionero, el indio de los ojos claros, se ofreció al gobernador para rescatar su esposa si se le dejaba libre. La proposición era extraña y hasta sospechosa: muy difícilmente podría el boroa arrancar la prisionera a los indios de una tribu distinta; pero en cambio la libertad de un indio era cosa de ninguna importancia entre los españoles: el ofrecimiento del boroa fue pues aceptado. Salió al campo el indio de los ojos claros y al cabo de algún tiempo regresó a la Imperial con la gobernadora. Había cumplido su promesa. Zorrilla de San Martín no compuso con estas aventuras una de sus leyendas acostumbradas. El indio noble de los ojos claros, capaz de atarse con la palabra al servicio de sus enemigos, se le entró tan adentro por el alma, que acabó con el tiempo por fundirse en una sola personalidad con el poeta, y ni aun este cuando lo buscó mucho mas tarde, supo distinguirlo de si mismo. Zorrilla de San Martín no hizo de este asunto una de sus leyendas, porque sintió el argumento con una vida mas honda, mas intensa, mas privativa, que la habitual en sus composiciones de ese género: escribió en verso un drama. Ya el indio de los ojos claros había

ganado mucho terreno en su espíritu: quiso que fuera, como el mismo, uruguayo. Al sacarlo de su tribu convirtió la rareza de sus ojos, en misterio de concepción y de vida. Tabaré — tal fue su nombre — tuvo ojos azules; porque nació de una española cautiva y de un cacique guaraní: vivió en la barbarie de los indios con el alma atormentada de un cristiano. El drama fue aclamado en el Círculo de los colaboradores de *La Estrella de Chile;* un cómico español célebre entonces, Leopoldo Burón, lo pidió a Zorrilla de San Martín para la escena, y el poeta, a pesar de sus juveniles ansias de gloria, se negó a entregarlo; no estaba satisfecho de su obra: aquel indio metido en su corazón, lo dominaba y exigía sin precisarla, vagamente, otra cosa, mucho más que la escena de un teatro, algo todavía indefinido, pero inmenso, tan amplio quizá como una patria, tal vez tan hondo y oscuro como una raza y su destino.

Zorrilla de San Martín volvió al Uruguay con título de abogado, en agosto de 1878. En seguida fue nombrado Juez en el Departamento de Montevideo, contrajo matrimonio con doña Elvira Blanco y fundó para librar en su patria «las batallas de Dios» un diario católico, *El Bien Público*. Gobernaba el país en ese tiempo el coronel Lorenzo Latorre, casado con doña Valentina González, tía de Zorrilla de San Martín, pero de sus mismos años y unida a él con afecto de hermana. Zorrilla de San Martín, a pesar de este parentesco, atacó violentamente en su diario la situación política. Desde entonces hasta la presidencia del general Máximo Tajes (1886) formó parte de la oposición.

En mayo de 1879 debía inaugurarse en la Florida un pequeño monumento a nuestra independencia. Fue su autor un italiano radicado en Montevideo, antiguo soldado de Garibaldi en su patria, Juan Ferrari, padre de nuestro compatriota Juan Manuel Ferrari, que recientemente ha concluido el gran monumento al Paso de los Andes erigido en Mendoza. Alejandro Magariños Cervantes entusiasta amigo y alentador de Zorrilla de San Martín, presidía la comisión del monumento y de las fiestas proyectadas para su inauguración. En esta debían recitarse las composiciones patrióticas premiadas en un concurso abierto con ese objeto. Eran ya los últimos días del llamado y Zorrilla de San Martín no había resuelto presentarse al concurso cuando Magariños Cervantes indignadísimo con su abstención, que reputaba personalmente ofensiva, porque el monumento era como cosa suya, lo decidió casi por violencia a que lo hiciera. Zorrilla de San Martín, sostenido a fuerza de café, trabajó día y noche, algo mas de una semana en *La Leyenda Patria*. Al concluirla vio que excedía en algunos versos, el número fijado por las bases; consultó para saber si esto sería un inconveniente, a Magariños Cervantes, y de acuerdo con sus indicaciones, le dirigió una carta anónima, proponiéndole la cuestión; a la que este como miembro del jurado contestó que a su juicio carecía de importancia la diferencia de unos pocos versos. Latorre se había enterado de que entre los concursantes figuraba Zorrilla de San Martín y quiso conocer su composición; le hizo hablar con su Ministro de Relaciones Exteriores, el doctor Gualberto Méndez; pero no consiguió su propósito, sino a

condición de que también se leyeran en el mismo acto las de los otros concursantes, Aurelio Berro, Ministro de Hacienda, y Francisco Javier de Acha, secretario del gobernador. El jurado rechazó la composición de Zorrilla de San Martín por no ajustarse a las bases. Al comunicársele esto, se le invitó a que la recitara en el acto de la inauguración; pero Zorrilla de San Martín declinó el ofrecimiento; creía que no estando dentro del concurso, no debía figurar en la fiesta. La leyó sin embargo; lo obligó a ello Aurelio Berro; este, premiado en el concurso, se presentó en casa de Zorrilla de San Martín, conociéndolo solo por haberse encontrado con el para la lectura de las composiciones en lo de Latorre, y le mostró una carta dirigida al jurado, en la que declaraba que si no se admitía la composición de Zorrilla de San Martín, retiraba la suya. Zorrilla de San Martín con muchas instancias y la promesa de leer su *Leyenda Patria* logró que se conformase al fallo y recibiera el premio. Sansón Carrasco, ha contado en un artículo * como fue oída junto al monumento, entre explosiones de entusiasmo, *La Leyenda Patria*. Ya se habían recitado las composiciones premiadas de Aurelio Berro y Joaquín de Salterain: el pueblo indiferente había escuchado las declamaciones con la paciencia de las solemnidades aparatosas. Cuando habló Zorrilla de San Martín sintieron todos evocado en su palabra, vibrante en su verso, patente en sus imágenes, el sentimiento de una vida nacional, aletargada en la tiranía y quizás por eso mas grande y mas intensa en el despertar de aquel instante. Zorrilla de San Martín quedó desde

* Sansón Carrasco, *Colección de artículos*.

entonces consagrado como poeta de nuestra patria; mientras el pueblo frenético la ovacionaba, Aurelio Berro, Joaquín de Salterain, Juan Ferrari, uno tras otro, se desprendían sus medallas para colgárselas a el en el pecho.

Tampoco esta vez contentó al poeta su obra. Quiso dar de su patria y de si mismo una expresión mas grande, y cuando meditaba sobre lo que podría hacer, encontró en su alma, lejana y escondida, la sombra fantástica de un indio que lo miraba con una claridad misteriosa en sus ojos azules: era Tabaré, el indio que se había refugiado años antes en su pecho y que desde el, en el olvido del poeta, había visto con sus ojos y sentido con su corazón, las bellezas y la vida de su patria. Zorrilla de San Martín se propuso escribir una epopeya; la comenzó a fines del año 1879, durante el verano, viviendo con su esposa y su primera hija en una quinta sobre el Paso de las Duranas. Inició su trabajo con la invocación famosa:

> Vosotros los que amáis los imposibles
> Los que vivís la vida de la idea...

En agosto de 1886 había concluído la obra; pero todavía trabajó en ella, corrigiéndola, en 1887. Fue impresa en París, lujosisimamente editada por Antonio Barreiro y Ramos, y entregada al público en 1888.

Entre tanto, en agosto de 1879, había publicado un folleto *¡Jesuitas!* en defensa de la causa religiosa, y fundado en la Universidad, al año siguiente, la cátedra de literatura, que ganó por concurso, del que se retiraron todos sus opositores.

Durante el gobierno del general Máximo Santos (1882-1886) recrudeció en la prensa la actuación de Zorrilla de San Martín, que en 1885 perseguido por conspirador, tuvo que refugiarse en la Legación Brasilera. En vano pidió el Ministro del Brasil, señor Ponte Ribeiro, garantías para que su asilado pasara a Buenos Aires en un vapor de la carrera; el Gobierno las negó y fue necesario que el Ministro acompañase personalmente a Zorrilla de San Martín hasta un buque de guerra de su nación, el Imperial Marinheiro, y que este, exclusivamente para sacarlo de Montevideo, hiciera el 1.° de noviembre, un viaje a Buenos Aires. Ni con todo esto pudo reputarse segura la situación del fugitivo. El Gobierno del Brasil, a requerimiento del nuestro, podía haber transmitido a Buenos Aires órdenes para que el capitán del buque, señor Víctor de Lamare, prohibiera allí su desembarco y lo reconduJese a Montevideo; Zorrilla de San Martín con el propósito de hacer imposible su cumplimiento decidió trasbordarse a una ballenera pescadora antes de que el buque tocase en costas argentinas; así cualesquiera que fuesen las disposiciones tomadas, dejaba de estar bajo la dependencia de las autoridades brasileras y quedaba por tanto en libertad.

La actitud de Zorrilla de San Martín en la prensa trajo como resultado personal, su destitución de la cátedra universitaria.

Zorrilla de San Martín fue entonces revolucionario por primera y única vez en su vida: desempeñó con el doctor Aureliano Rodríguez Larreta la secretaría del Comité que preparaba un levantamiento contra el poder de Santos.

La revolución fue vencida en las campos del Quebracho por el general Máximo Tajes (marzo 31 de 1886), un mes después de elegido Presidente Francisco A. Vidal, quien al poco tiempo renunciaba ese cargo (mayo 24) y era sustituido en el por el Vicepresidente Máximo Santos. Algunos meses mas tarde un atentado contra la vida de Santos, aun frustrado, porque aquel solo fue herido en la cara, consiguió lo que la revolución con sacrificios enormes no había podido: Santos asustado cambió inmediatamente de politica y por fin renunció a la Presidencia (noviembre 18), que fue ocupada por Máximo Tajes.

Zorrilla de San Martín aun seguía viviendo en Buenos Aires. En enero 31 de 1887, entre los preparativos de regreso, lo sorprendió en El Tigre la muerte de su esposa; quedaba viudo con cinco hijos de muy corta edad. Casi al mismo tiempo perdió también a su padre.

Cuando Santos abandonó el país después de su renuncia, volvió a el Zorrilla de San Martín. Tuvo lugar por entonces la época próspera de Emilio Reus: todo el mundo se entregaba a las grandes especulaciones financieras; Zorrilla de San Martín puso en ellas y especialmente en El Crédito Real Uruguayo, su fortuna. Como tantos otros se hizo en un momento rico y como los mas, se quedó por fin, años después, sin lo que había ganado en ese tiempo y sin buena parte de lo que antes tenía.

En 1887 ingresó como diputado a la Representación Nacional. El Uruguay no ha tenido dos veces unas Cámaras mejor formadas ni mas independientes que las elegidas entonces. Santos en los últimos días de su gobierno (noviembre 4), tal vez con la última esperanza de con-

servarse en la Presidencia, había puesto el poder en manos de sus propios contrarios, nombrando para el Ministerio de la Conciliación a José Pedro Ramírez, a Aureliano Rodríguez Larreta y a Juan Carlos Blanco.

De nada le sirvió esa medida: a las dos semanas el general Máximo Tajes lo reemplazaba en la Presidencia y dejaba a sus Ministros el manejo y la orientación de la política. En aquel momento se operaba un cambio radical en nuestra República: con el despotismo de Latorre y Santos, el Gobierno dirigido por militares, había adquirido el carácter de un personalismo presidencial abusivo y deprimente; el Ministerio de Tajes y las Cámaras constituidas entonces bajo su influencia, iban a encauzar nuestra vida política en las normas de un civismo ordenado y verdadero. Esta fue la gran obra soñada y emprendida en aquel momento; ella contó a Zorrilla de San Martín entre sus adeptos mas entusiastas. Fue precisamente Zorrilla de San Martín quien sostuvo contra las contemplaciones legalistas de algunos diputados, formuladas por Francisco Bauzá y Pedro Carve, la necesidad de impedir que Santos entrase en nuestro territorio y restableciera en el su dominación antigua; y fue también Zorrilla de San Martín quien prestigió con los mayores bríos, la candidatura civil y patricia del doctor Julio Herrera y Obes a la Presidencia. Era este entonces la mas alta esperanza, la promesa mas firme de nuestra democracia y nuestro porvenir. Cuando Herrera y Obes, preparando su candidatura, invitó a Zorrilla de San Martín, entonces ausente de Montevideo, a una reunión de sus amigos, recibió de este en contestación, una carta en la que declaraba que su concurrencia

no era necesaria, porque en la cuestión presidencial no había para el un problema que resolver, desde que ya estaba decidido a votarlo, solo o acompañado, el próximo 1.º de marzo.

Al terminar su mandato legislativo en 1890 no consintió en ser reelecto y el año siguiente fue nombrado Ministro Plenipotenciario ante España y Portugal con misión de representar al país en las fiestas que España preparaba para solemnizar el cuarto centenario del descubrimiento de América. El 25 de mayo de 1889 había contraído segundas nupcias con doña Concepción Blanco, hermana de su primera esposa. Acompañado por ella y sus hijos se embarcó para Europa y residió hasta 1894 en Madrid.

Durante el año 1892 pronunció varios discursos: uno sobre el descubrimiento y la conquista del Río de la Plata en el Ateneo de Madrid (enero 25), que le valió su título de académico de la Historia; otro, frente al monasterio de la Rábida, el 12 de octubre, aniversario del descubrimiento, sobre lo que el orador llamaba *El mensaje de América*, es decir su gratitud y obligación a España; en los días subsiguientes de ese mismo octubre habló contestando un discurso del señor Cánovas del Castillo sobre derecho internacional en la primera sesión del Congreso Jurídico Ibero-Americano y presentó al Congreso Literario una memoria sobre la conservación de la lengua castellana en América. Zorrilla de San Martín era ya perfectamente conocido entre nosotros como orador elocuentísimo; sin embargo hasta entonces no se había revelado en la plenitud de sus facultades oratorias. Gra-

cias a estas, nuestro país, el mas pequeño de América y el menos conocido en Europa, figuró con su representante, en la conmemoración del centenario, al frente de las demás repúblicas americanas. Alguien ha dicho que Zorrilla de San Martín descubrió en esa ocasión a España la existencia del Uruguay.

No es de extrañar que ya conocido y apreciado en ocasiones como las precedentes, se le buscara mas tarde para que hablase en la fiesta celebrada en favor del Dispensario Alfonso XIII. Pudo en ella decir que la tribuna que ocupaba, en el Teatro Real de Madrid, consagraba reputaciones en el mundo del arte: la de su oratoria estaba hecha.

En el tiempo que sus escasas tareas diplomáticas le dejaban libre, salió a recorrer algunos puntos de España, Italia, Suiza y Francia. De todas partes envió por carta a su esposa, que había quedado en Madrid, su impresión de los hombres y las cosas; a fines de 1895 reunió en un volumen, quitándoles cuanto había en ellas de intimidad doméstica y corrigiéndolas para la publicación, sus cartas de viaje, que fueron después impresas en París con el título *Resonancias del camino* (1896).

Cuando las Legaciones de Francia y España se refundieron en una, Zorrilla de San Martín, encargado de ella, se estableció en París donde estuvo radicado hasta octubre de 1898. Al presentar sus credenciales al Ministro M. Casimir Perier, cumplidas las formalidades protocolares, pronunció un discurso en elogio de Francia, que fue cordialmente contestado y le conquistó grandes simpatías.

En septiembre de 1896 vino a Montevideo con licencia de seis meses. El día en que se embarcaba nuevamente para Europa, quiso oír misa y fue a la Catedral, donde lo sorprendió una concurrencia extraordinaria de gente y en particular de viejos militares: era el 19 de febrero de 1897, aniversario de la muerte del general Venancio Flores, que siempre se conmemora religiosamente.

Llevaba a su regreso, con su cargo diplomático, la misión especial de intervenir ante la Santa Sede para que se erigiera un Arzobispado en Montevideo y se crearan los Obispados sufragáneos de Salto y Melo. Asistió en Roma el 19 de abril, como consecuencia de sus gestiones, a la toma del palio del nuevo Arzobispo, Monseñor Mariano Soler, y fue regalo suyo la primera mitra blanca que este usó.

El 25 de agosto de 1897 el Presidente Juan Idiarte Borda fue muerto en pleno día entre las tropas y el gentío que esperaba su salida del Te-Deum, en medio de la calle Sarandí y a pocos pasos de la calle Cámaras. Este suceso cambió de improviso la situación de Zorrilla de San Martín. Recibió del Gobierno Francés y el Cuerpo Diplomático las usuales manifestaciones de condolencia y protesta por el atentado y las transmitió con las suyas propias a nuestro Gobierno. Juan Lindolfo Cuestas el Vicepresidente en ejercicio, no pudo tolerar que un ministro uruguayo deplorase precisamente el hecho que por imprevistas circunstancias mejoraba su destino. Además Zorrilla de San Martín, herrerista el año 1890 y desde entonces alejado del país, era todavía a sus ojos, a pesar de las transformaciones operadas en siete años de política,

un partidario de Julio Herrera y Obes, blanco de sus persecuciones. Sobraba en esto motivo al señor Cuestas para separar de su cargo a Zorrilla de San Martín; y así lo hubiera hecho aun sin contar que la Legación de Francia y España era un puesto excelente para su hijo, Juan Cuestas, recientemente egresado de la Facultad de Derecho. Zorrilla de San Martín recibió como contestación a sus condolencias, un simple aviso telegráfico sobre su cese en las funciones de ministro. No se dictó decreto alguno que dispusiera su retiro, y este fue así tan arbitrario en sus fundamentos como irregular en la forma; tampoco se le mandó el correspondiente viático para el regreso ni se le pagó el sueldo y tuvo que vender las alhajas de su esposa para sufragar con su importe los gastos del viaje.

Llegado a Montevideo, se hizo cargo interinamente, en la Universidad, de la cátedra de Derecho Internacional Público y se puso al frente de *El Bien*. En 1900 publicó a instancias del arzobispo monseñor Mariano Soler, un pequeño libro *Huerto Cerrado*, destinado a recolectar fondos para el Santuario Hortus Conclusus de Palestina.

No atacó al Gobierno en la prensa; fue al contrario, en la esfera de acción muy limitada del catolicismo uruguayo, el defensor mas constante del principio de autoridad y por tanto de la situación política. Poco a poco perdió el señor Cuestas su popularidad y su influencia: jamás, el apoyo que le prestó Zorrilla de San Martín. Hubo un momento en que este pudo llamarse con verdad e ironía «el último cuestista.» Su adhesión sin embargo nunca tuvo por objeto al hombre atrabiliario y sin recti-

tud que ocupaba la Presidencia, sino a la institución social, al poder público, al orden establecido. Juzgaron mal su actitud, los que en ella censuraron en vez de una política de principios, una posición personal. Desde la época de Tajes, a raíz del Quebracho, Zorrilla de San Martín, ha creído que valen mas los malos gobiernos que las mejores revoluciones y que en consecuencia un deber cívico impone a todos el respeto de la paz y del orden sin perjuicio de la independencia y de la acción verdaderamente útil para refrenar en los gobernantes sus despropósitos y garantir a los ciudadanos sus derechos.

Esta convicción debía ocasionarle muy pronto entre los mismos católicos, nuevos inconvenientes. Durante la primera Presidencia del señor José Batlle y Ordóñez, Zorrilla de San Martín, firme en sus ideas y criticando las intemperancias de la campaña gubernativa anti-católica, continuó su propaganda conservadora. Los miembros dirigentes de la Unión Católica, entonces casualmente afiliados en mayoría o en su totalidad al partido blanco, resolvieron que la dirección de *El Bien* pasara a manos de tres personas, y de esta manera hicieron que Zorrilla de San Martín renunciara a toda intervención en el diario que había fundado y sostenido con celo infatigable en épocas difíciles.

Al mismo tiempo que la Unión Católica procedía de esta manera contra Zorrilla de San Martín, por su respeto a un gobierno liberal, las autoridades universitarias inspiradas en un sectarismo irreligioso, disponían que se llamase a concurso para proveer la cátedra regenteada desde hacía ocho años por aquel. Esta medida contrastó

abiertamente con la resolución de sus mismos días que adjudicó en propiedad varias cátedras a otros profesores interinos de la Facultad de Derecho. Fue inútil que se pidiera una reconsideración y que don Carlos de Castro, gran maestre de la masonería uruguaya, concurriese enfermo, a la sesión del Consejo Universitario, para votar a Zorrilla de San Martín; por segunda vez y definitivamente se resolvió el llamado a concurso.

La Facultad de Matemáticas, confió entonces a Zorrilla de San Martín la cátedra que aun desempeña en sus aulas, sobre teoría del arte.

En octubre de 1903 el Poder Ejecutivo, durante la primera presidencia del señor Batlle y Ordóñez, lo nombró Jefe de la Sección de Emisión en el Banco de la República; en 1908 y 1911 fue confirmado en ese puesto.

Bajo el gobierno del doctor Claudio Williman, en mayo de 1907, se encargó a Zorrilla de San Martín que escribiese una memoria sobre Artigas con las instrucciones convenientes para que los artistas llamados a concurso proyectasen un monumento. Tres años mas tarde en 1910, aparecía en dos gruesos volúmenes, como resultado de esa comisión, *La Epopeya de Artigas*, que el Estado retribuyó con cinco mil pesos (Ley de abril 16 de 1912). Está ahora en prensa en Barcelona, la segunda edición de ella; una vez terminada, publicará su autor un libro de *Comentarios*, ya pronto, sobre temas diversos. Después de *Tabaré* (1888) hasta *La Epopeya de Artigas*, (1910), no había escrito Zorrilla de San Martín ninguna obra de gran aliento. Se sabe que trabajó en un poema sobre Artigas; algunos versos de el

aparecieron en revistas. A quienes lo interrogaban acerca de sus obras en preparación, contestaba el poeta que estaba entregado por entero a trabajar en las mejores, en sus hijos.

Tiene actualmente trece,—dos casados,—y ocho nietos. Uno de sus hijos quedó en 1898 en España para seguir los estudios del sacerdocio y entrar a la Compañía de Jesús. Otro, José Luis, ha ganado poco hace una beca de las que el Gobierno destina a las carreras artísticas, para estudiar escultura en Europa. Su segunda esposa falleció el 13 de noviembre de 1907.

Zorrilla de San Martín cuenta ahora cincuenta y ocho años y se encuentra física e intelectualmente en la plenitud de sus fuerzas. El mismo dice que ni es ni quiere ser viejo. Para conservarse en el vigor de una salud robusta, cultiva con sus propias manos junto al mar, en Punta Carretas, un huerto apenas mes grande que un pañuelo. Hace este ejercicio diariamente cuando puede, con el mismo traje que usa en las calles de Montevideo; solo cambia de sombrero, quizá porque el suyo de copa muy alta, no soportaría las agitaciones del trabajo. En su terreno de Punta Carretas, adquirido cuando nadie soñaba que ese punto unido a los Pocitos por una rambla y a la ciudad por el Bulevar Artigas, sería uno de los mejores para el veraneo, ha edificado pocas piezas y un mirador diminuto. En este escribió *La Epopeya de Artigas* y corrige ahora las pruebas de su segunda edición.

Zorrilla de San Martín es de estatura baja, pero perfectamente proporcionado. Camina a pasos que son grandes para sus piernas, levantando y bajando con mo-

vimientos precipitados el bastón. Tiene siempre la cabeza algo inclinada hacia adelante; su mirada a causa de esta posición, pasa junto a las órbitas ciliares como por entre un matorral de cejas. La cabeza es chica y redonda y está erizada de pelo rebelde y grisáceo. La frente irregular y poco larga; los pómulos muy altos, la inserción de la nariz y el mentón están casi en un mismo plano; la cara vista de perfil, parece chata. Sus ojos son obscucuros; de un color entre verde y gris; los humedece constantemente una lágrima y a pesar de que su mirada es inquieta y vivísima, tienen un aire de bondad y dulzura. La nariz de líneas muy marcadas se aparta apenas del rostro y mueve con sorprendente agilidad sus alas. Casi todos sus hijos han heredado estos rasgos fisonómicos: el cráneo redondo y pequeño, la frente angosta, la forma de la nariz y de los pómulos.

Zorrilla de San Martín conversa con toda su fisonomía, con las manos, con los brazos, con la cabeza, con el tronco. Habla siempre y mientras habla se agita de una manera extraordinaria. Tiene una voz fuerte y cálida, rica de vibraciones. Tiene una estupenda facilidad de entusiasmo y de palabras; es orador de primer orden. Le gustan mucho los cuentos; los conoce a millares y los hace a maravilla.

La primera obra de Juan Zorrilla de San Martín, su única colección de poesías líricas, se titula *Notas de un himno* y ostenta como epígrafe la primera estrofa de las *Rimas* de Bécquer:

Yo se un himno gigante y extraño,
Que anuncia, en la noche del alma una aurora;
Y estas páginas son, de ese himno,
Cadencias que el aire dilata en las sombras.

El parentesco de los dos poetas no necesitaba para revelarse ese recuerdo del uno para el otro. Como Bécquer su modelo, Zorrilla de San Martín canta en versos que en vez de estar hechos con palabras, quisieran ser lágrimas y suspiros, voces del corazón y ruidos de las cosas, lo que sale del alma o llega a ella, de sentido claro y desnudo, sin que la razón trabaje para interpretarlo: una poesía de soledad y de silencio:

Ruidos nocturnos que en el aire nacen,
Que el alma escucha cuando se halla sola;
Hijas de un mundo misterioso y vago,
Son estas notas.

Yo las sorprendo y al rumor las robo
Tales cual vienen, sin color ni forma;
Yo las comprendo: comprenderlas pueden
Las almas tristes y las almas solas.

(*Notas de un himno*).

La inspiración, el arranque poético no brota en Zorrilla de San Martín ni de las cosas exteriores ni de las ideas; nace en su intimidad mas remota y llama desde ella a su retiro, la atención del poeta. No sale al mundo, no busca sus bellezas, no corre tras la vida. Le basta el recinto de un alma y en ella el calor suave de las emociones sin gesto:

Sueños que no se sienten
Y dejan de su vida
La huella que, en las olas,
La imagen de una flor;
Desconocido rastro
Que aun trasparenta el alma
Cual guardan las pupilas
Una impresión de amor...

Recuerdos sin imagen;
Ternura sin recuerdo;
Latidos que remedan
El ritmo de un laúd;
Lágrimas que no lloran,
Sonrisas instintivas.
Dulce expansión del pecho
Que aspira aroma y luz...

(*La inspiración*).

La realidad solo entra a esta poesía como recuerdo o como aspiración y de las dos maneras por los caminos del alma.

¡Que dulce realidad la del recuerdo,
Vaga ilusión que a otra ilusión imita!

El poeta replegado en si mismo, percibe apenas la realidad en las sombras quiméricas que proyecta a su imaginación y en la resonancia que deja en su espíritu. Ni la mira, ni la ve; la siente por una concordancia de naturalezas cuando se llega a el con aspectos espirituales o cuando se transforma en su mente.

... La vida
En mundo de recuerdos convertida,
De mentiras engendra una verdad,

La poesía de Zorrilla de San Martín es en efecto pura y totalmente espiritual. Solo el alma y sus huellas le interesan. Por eso se hunde en el misterio y lo imposible, indiferente al colorido y la belleza plástica, si no encuentra en lo material un remedo o vestigio de su propia esencia, en la dulce penumbra del crepúsculo, en la candidez de las mañanas, en la delicadeza sonriente de las flores, en la resignación dolorosa de las hojas marchitas. Nadie mas que Zorrilla de San Martín ha podido explicar el adoloramiento de Bécquer por una aspiración insatisfecha de goces sensuales y no sensibles; porque su poesía es la única menos sensual y tal vez mas sensible que las *Rimas:*

Descontenta del cuerpo,
En pos de apasionados imposibles,
Y empapada en recuerdos sin imagen,
Vagaba su alma triste.

Concebía colores
Que el iris no dibuja entre sus tintes,
Y pasiones reales de este mundo
Que en el mundo no existen.

Las notas que formaban
En su alma sus amores imposibles
Creyó escuchar en ecos de la tierra
Como salmodias vírgenes.

Perdido en sus ideas,
Soñó un mundo sensual y no sensible;
De un genio informe arrebató su espíritu
La locura sublime.

(Bécquer)

Zorrilla de San Martín ha querido ser sordo a las voces y los ecos de la tierra para escuchar mejor *El himno del cielo*. Algo en este le ha revelado sin embargo, que no era ajeno a los hombres y su mundo; porque sus estrofas humedecidas en lágrimas y extremecidas en quejas, piden compasión y consuelo:

¡Cuantas veces, perdiendo la consciencia
De que transcurre el tiempo,
Sentimos una vida indefinible
Animar un momento nuestro cuerpo!

Miran sin ver, brillantes las pupilas,
Distantes los objetos;
Y el alma indiferente, no distingue
Ni forma, ni color, ni movimiento.

Se parece a la vida de los niños
Y a la niñez del viejo,
Y en el sueño tranquilo de la tierra,
Deben soñar así todos los muertos.

Después de ese intervalo sin carácter
De vigilia ni sueño,
Vahido de la mente que enrarece
Y hasta disuelve en si los pensamientos;

Al volver a la vida alguna lágrima
En mis ojos encuentro;
Lágrima que no llora, y que engendraron
De quien sabe que mundo que misterios.

¿Quien la dejó en mis ojos? ¿que gemido
La arrancó de mi pecho?
¿Donde fue mi alma, que volvió con lágrimas
Mientras estaba yo de llanto ajeno?

Quizá cuando las almas un instante
Abandonan el cuerpo,
Recogen esos llantos de los hombres
Que evapora el dolor en el silencio.

Los suspiros que el mundo no comprende
Y que condensa el cielo,
Los ayes de expiación que no se escuchan,
Los gemidos ahogados en secreto;

Ese mundo que vaga por la tierra,
De amargo sentimiento,
Que piensan los felices que se pierde
Mas que no muere, porque Dios es bueno;

Todo vive: las lágrimas del mundo
Son el himno del cielo,
Y al concluir el festín de los dichosos,
Ese himno se alzará: todos lo oiremos. *

(El himno del cielo)

Zorrilla de San Martín no espera ni desea que en el mundo cesen con el dolor y con el mal, todas las lágrimas; tampoco cree que en la muerte, un reposo definitivo haga imposible el remedio de los padecimientos humanos; confía como buen católico, en las reparaciones de ultratumba y piensa que el grito del sufrimiento injusto se anegará como una nota en las harmonías sublimes de la justicia y la misericordia de Dios. Tiene el horror cristiano de nuestra vida terrenal dichosa; le repugna el contento entre las miserias y las culpas de sus

* Compárese con las *Rimas* *No dormía: vagaba en ese limbo* y *¿Será verdad que cuando toca el sueño...*

semejantes y venera el dolor; tiene el culto del dolor que purifica al alma de sus contaminaciones y la prepara a los deliquios divinos. El dolor, que en *El himno del cielo* es una nota, en el mundo es toda su grandeza y poesía.

Nadie cantó al dolor: el aura leve,
Cuando muere la tarde,
A remedarlo en su rumor se atreve;
Busca su ritmo al suspirar el ave;
Los bosques, susurrándolo, acompañan
Los gemidos del día moribundo;
La hoja que se arrastra, lo murmura;
La noche, al escucharlo, se apresura,
Y nunca aprende su canción el mundo.

(El dolor)

Hay en la poesía de Zorrilla de San Martín una tristeza que no es amarga, porque no proviene de un mal irreparable, sino serena y delicada, porque descansa en la seguridad de una dicha infinita y es notalgia de ella. ¿Que importan las espinas del camino al corazón esforzado que las ofrece en testimonio de afección y espera que al final de la jornada se conviertan en rosas? Esa tristeza sin desolación tiene la dignidad de un sentimiento religioso. Ella preserva al alma de los halagos vulgares y la mece por encima del mundo y de los hombres, desligada de intereses mezquinos, en una contemplación arrobadora. Es la tristeza del que siente a su lado un vacío sin sufrir el dolor de una pérdida, del que lleva en si un tesoro de ternura inempleada, del que desbordante en cariño filial ni aun guarda el recuerdo de la madre muerta en sus primeros años.

Yo conozco ese acento
Que desmaya en mi oído,
Tierno como el recuerdo de mi cuna,
Triste como el adiós para el martirio.

¡Madre, madre adorada,
Siempre luchando vivo!
¿Por que entonces tu voz me deja solo,
Y do existió tu amor, hallo vacío?

Ni un recuerdo siquiera
De tu imagen consigo;
Ni una chispa salvada del incendio
Que mi dicha anegó siendo tan niño.

¡Que felices los hombres
Que de sufrir rendidos,
Pueden decir llorando: «¡Madre mía!»
Y fundir su dolor en un suspiro!

Yo no; yo marcho solo;
Lloro, pero escondido;
Y venero tu ser, cual se venera
El inviolable altar de un sacrificio.

Como el rito mosaico,
Todo misterio y símbolos,
Tu recuerdo sin forma en mi alma engendra
Un culto hacia tu ser, casi divino.

Un culto no me basta:
El templo está vacío;
En los templos se adora de rodillas,
Y yo quiero tus brazos: ¡soy tu hijo! *

(¡Madre mía!)

* Compárese con el *Moïse* de Vigny cuando se queja de que se le rinda un culto sin ternuras de amor y de que todos caigan a sus plantas postrados de rodillas en vez de echarse a sus brazos abiertos para recibirlos. Véase la traducción de este poema hecha por Zorrilla de San Martín.

Esta inquietud de una orfandad que no ha sufrido el desgarramiento desesperante de la separación, sabe adormecerse en la dulzura plácida del sueño.

No era un sueño; los sueños en el alma
Tanto rastro no dejan:
. . . . . .

Se acercó... Me abrazó, como sin duda
Abrazarán las madres de la tierra:
¡Que hasta el beso inefable de una madre
Es para mi un misterio de mis penas!

(*No era un sueño*).

Exaltación del espíritu hacia la inmaterial pureza del ensueño y honda pero dulce tristeza del alma insatisfecha en su condición terrena y consolada, ya con la esperanza de una felicidad divina, ya con la sola excelsitud de sus aspiraciones y su esencia; he aquí los dos elementos de esta poesía de Zorrilla de San Martín que debe a Bécquer su forma desnuda y sus tendencias sentimentales y que en las *Notas de un himno* alcanza su mas alto grado de elevación en la espiritualidad sin perder nada en su interés humano.

Zorrilla de San Martín ha encontrado para las efusiones íntimas, una expresión trasparente y vaga que se disuelve y desaparece en el instante mismo en que nos transmite la emoción o el pensamiento. Es una expresión lo mas sencilla posible enteramente conforme a la idea que representa. Nada pesa en ella como un recargo, ni la desvía de la intención del poeta con un adorno. Generalmente es directa; a veces sin embargo se desenvuelve

con la vida propia y libre del símbolo. Las imágenes en esta poesía merecen una consideración especial. Por un efecto de oposiciones y concordancias entre su significado y su materialidad, Zorrilla de San Martín logra como una transmutación de la materia a la substancia del espíritu. Así dice de una visión, que se presenta al genio

> Hollando el éter, sin mover sus átomos,
> Resbalando en la sombra sin herirla...

o mezclando las cosas de la naturaleza y del alma, funde en un solo sentimiento indefinible, el cielo, la luz, el lago, el bosque y la ilusión:

> Parece que entre el cielo y nuestra vista
> Ni un átomo sin luz se interpusiera,
> Y al beso de una noche de misterios
> El lago, el bosque y la ilusión despiertan
>
> . . . . . .
>
> ¡Luz! ¡cuanta luz! El corazón del bosque
> Arde empapado y sumergido en ella.

Junto a las composiciones de índole becqueriana hay en *Notas de un himno* otras que es interesante señalar, ya como tanteos o ensayos de un poeta inseguro de su carácter, ya como verdaderas revelaciones de la obra futura. Son varias las poesías religiosas que acreditan una fe íntima y activa; Zorrilla de San Martín jamás ha vacilado en este punto, jamás ha sufrido la inquietud de una duda; su profesión de fe, el *Credo...!*, canta la sumisión de los mundos que en el milagro se inclinan que-

brantando sus leyes, a la divina verdad, y los efectos entrañablemente humanos del cristianismo, la hermandad del dolor y la sonrisa, del martirio y la gloria. La religión cristiana con la aceptación incondicional de cuanto supone el catolicismo, pero sobre todo con el espíritu de bondad sencilla y de impenetrable misterio, de su parte evangélica y humana, llena todos los actos y la poesía entera de Zorrilla de San Martín. Alguna vez ha podido sucederle por descuido que felicitara al autor de un folleto cuya lectura prohibirían las autoridades eclesiásticas * y es muy posible que en lo mas recóndito de su conciencia prefiera a la Iglesia sin poderes ni dominios temporales para verla así mas semejante al Divino Maestro y libre de los desaciertos de la política. Su religiosidad es en efecto mas sentida y misteriosa que razonada; proviene toda del *Evangelio* y la tradición familiar y debe muy poco o nada a la teología. ** Zorrilla de San Martín ha discutido contra sus impugnadores, la religión que profesa; ha razonado sobre ella inteligentemente; pero no es una verdad de la inteligencia, lo que en el sirve de base a la aceptación del cristianismo; es el sentido íntimo de la vida espiritual.

«Todos esos han creído: — escribe refiriéndose a los que en Lourdes han dejado el testimonio de algún milagro, — todos han amado algo evidentemente digno de amor: lo ideal, lo alto, la esperanza.

«¿Como puede existir un hombre iluminado por el sol, que consagre su vida a arrancar a los que la poseen, la esperanza? ¿De quien puede haber recibido esa triste misión? ¿es del cielo o del infierno?

---

* *El Mártir del Gólgota* por Rosalbo Scafarelli.

** En el folleto *Jesuítas* dice: «Fuí católico ferviente por tendencia generosa, por recuerdo dulcísimo y por profunda convicción».

«¿Que daño puede hacer a ese hombre la fe de los demás?

«Es esa una pregunta que me he hecho muchas veces.

«Hoy al hacérmela una vez mas junto a la gruta de Lourdes, miraba yo a la Virgen extática e inmóvil, que junto a su rosal silvestre, difundía en su torno la fe que hace milagros. Las miradas de los desgraciados la envolvían como en una red de hebras de luz, y el aire que la circundaba parecía santo, porque estaba lleno de dolor resignado.

«En Lourdes, al lado de la Virgen, *el dolor es feliz.*

«Yo no presencié otro milagro; no los necesito tampoco, gracias a Dios; pero ese solo me basta para poder afirmar que anda algo divino en torno de la gruta de Massabielle».

Zorrilla de San Martín ha definido maravillosamente, de acuerdo con las enseñanzas de la teología, es cierto, pero sin que aparezca en sus palabras mas que una expansión del espíritu, el secreto de su fe:

«¿Recordáis, señores, la frase aquella del Maestro, en el Evangelio de San Marcos: «ayuda mi incredulidad»? Era un padre desgraciado, como lo recordaréis, que había traído ante el Salvador que pasaba, su hijo poseído por un espíritu mudo; el pobre padre le pedía su amparo. Jesús le dijo: Si puedes creer, todas las cosas son posibles para el que cree. Y el padre le contestó llorando: Yo creo, Señor; *ayuda Tu mi incredulidad.*

«¡Ayuda Tu, mi incredulidad!»

. . . . . .

«Pero ¿es realmente un mérito personal, señores, digno del tributo que me ofrecéis, el haber recibido de Dios ese don inapreciable de la fe, que constituye nuestro tesoro, nuestra gloria, nuestra dicha?

«Os he citado antes una frase inmensa del Evangelio. Otro recuerdo de la misma índole baja no se desde donde en este momento, y se posa en mi memoria: es el del ciego de Jericó. ¿Lo recordáis? Estaba sentado cerca del camino pidiendo limosna; oyó tropel de gente que pasaba, y preguntó que que era aquello. Cuando le dijeron que era Jesús Nazareno que pasaba, el hombre ciego comenzó a gritar: Jesús, hijo de David, ten misericordia de mi... Y a pesar de los que querían

hacerlo callar, seguía gritando el desgraciado con mas fuerza: ¡Hijo de David! ¡Hijo de David!

«¿Recordáis entonces a Jesús, señores? ¡Que hermoso! ¡Que grande! ¡que bueno! ¡Oh, el Hombre Dios! Se detuvo, ¿que quieres que te haga? dijo al hombre sin luz. Y este le respondió: *Señor, que vea.*

«—Ve... Tu fe te ha hecho salvo.

«Y el ciego vio, dice el Evangelio, y seguía a Jesús, glorificando a Dios.

¡Que hondo es todo eso, señores! ¿No sentís, como yo, que esas palabras divinas pasan como un escalofrío al ras de vuestra carne?

¡Que vea! ¡Que vea! Eso es la fe, señores, eso es la fe: anhelo humilde y sincero de luz en el hombre; luz de Dios, palabra de Jesús de Nazaret que abre nuestros ojos.

«Líbreme Dios de afirmar, señores, que no hay en el acto de creer un acto de nuestro libre albedrío; sin eso la fe no sería obligatoria y menos meritoria. Si; hay en nosotros el grito del ciego, la plegaria, el clamor al Hijo de David; pero ¿que es, señores, el grito del ciego, al lado de la palabra de Cristo: Ve?

«La fe, señores, es, para el alma, lo que el aire para los pulmones: es necesario hacer algún esfuerzo de nuestra parte, es verdad, para respirarlo. ¿Pero que es ese esfuerzo si se le compara con la presión que hace el aire mismo para penetrar en nuestros pulmones y encenderlos de vida?

«La razón humana, señores, el acto libre del que anhela ver, es el pequeño movimiento de inspiración hacia el cielo; pero la fe, oh amigos míos, vosotros lo sabéis y lo sentís como yo, la fe es el aliento, es el espíritu, es el Verbo de Dios que penetra en nuestra alma y hace en ella la luz, le trae mensajes misteriosos, evidencias imprevistas que se abren en ella como estrellas fijas, claridades boreales que se levantan en los horizontes y nos marcan la eterna ruta del Norte.

«Y dice el libro sagrado: Tu niegas al orgullo del sabio, lo que revelas a la humildad de los pequeños.

«Dejadme, pues, señores, colocarme entre los pequeños; dejadme humillar ante Dios y ante vosotros, al sentir vuestros aplausos a mi fe, a fin de no exponerme a perder con un acto de orgullo, esa fe que vosotros festejáis en mi, y que no es sino un don gratuito de Dios, un reflejo de su gloria, un soplo luminoso de su infinita misericordia sobre el pedazo de barro de mi corazón.»

Esta efusión íntima hacia algo superior que responda a las necesidades insatisfechas por falta de objeto o de posibilidad en la tierra, es el principio de su religión y el fondo constante de su mas honda poesía.

Al lado de esta aparece en *Notas de un himno* otra que es entusiasta, de arrebato oratorio, y que en vez de replegarse en un recogimiento silencioso, se entrega al tumulto de los hombres y a su suerte: es la poesía patriótica en primer término, y también una parte de su poesía religiosa: *¡Patria mía!*, *Credo..!*, *Pontífice y rey*. Por lo mismo que ella se vuelve a las cosas exteriores, parece menos personal y característica del poeta. Conserva en alguno de sus versos huellas seguras de influencias extrañas:

> Mi patria nació joven; su ardimiento,
> Crimen fue de su edad, no de su alma.

Zorrilla de San Martín, que es todo lo contrario de un clásico, se ha apropiado la manera sentenciosa de don Manuel J. Quintana y ha sabido mostrar que no deslucían sus expresiones originales ni aun junto a las de su modelo. La pacificación del país antes convulsionado por la guerra civil, arranca a su pecho en un grito de entusiasmo y de dolor, esta promesa a la patria:

> Yo cantaré la aurora en que te veo,
> Yo lloraré la sangre que te mancha.

Y ya diga a Chile, como a sus ojos se convierte en gloria verdadera, la situación próspera conseguida por el trabajo de sus hijos, no divididos hasta entonces en luchas fratricidas:

Esa, Chile es tu historia;
Quien tiene corazón, la llama gloria;

ya inspirado en un civismo noble, recomiende la prudencia del olvido, para los errores y las culpas de las contiendas pasadas:

Los culpados ¿do están? Ya no nos toca
A nosotras hablar: ¡miente el que falle!
Un crimen a otro crimen amontona:
La patria los perdona.
Olvide el corazón, el labio calle;

o en la angustia de la guerra apenas terminada, se rebele ante el espectro de la tiranía y la esclavitud, y declare imposible para los que una vez conocieron la libertad y el heroísmo, el sueño de la paz en la opresión:

¡Ay del que turbe el sueño de los pueblos
Y esos recuerdos de valor despierte!

siempre su frase lapidaria es digna del asunto. Ella iguala en su naturalidad sencilla y enérgica, las majestades más altas de los hombres y del mundo, y así dirigiéndose a Napoleón, dice

Que no tiembla mi labio
Ni evocándote a ti ni hablando al mundo.

Queda todavía un grupo de composiciones, — *El poema de las hojas, El Tiempo, El ángel de charrúas*, — que se apartan mas o menos de los dos tipos de concepción poética indicados antes y señalan otro, aun no bien definido, pero de suma importancia, porque en el

se desarrolla la gran obra futura con las cualidades mas personales y salientes del poeta. Están hechas estas poesías, como las becquerianas, con elementos primordiales subjetivos y tienen como las otras, aunque sin tono oratorio, una tendencia hacia las cosas exteriores. Su parte fundamental es íntima, pero no se contenta con la expresión directa; busca para traducirse un cuadro o un símbolo; anima con los sentimientos humanos a las formas de la naturaleza; infunde en ellas un sentido oculto que se entraña y desenvuelve misteriosamente. *El poema de las hojas* canta la vida de amor y de ilusiones que ellas representan. *El Tiempo* realiza un emblema de carácter sagrado y mitológico, que opone a las horas que pasan la eternidad que las espera. En *El ángel de los charrúas* el poeta ha creado como símbolo de la raza exterminada, un fantasma con formas de india, intangible y transparente, hecho de «luz con vida», del que dice que es

Un espíritu sin nombre
Formado por la unión íntima
De las furias del salvaje
Y de la calma divina.

En este ser condensa toda la raza charrúa y como obsesionado por la idea incomprensible de su destino, que fue desaparecer del mundo cuando llegabá el momento en que podría mejorarse, a cada paso la llama

¡El último ¡ay! inocente
De una raza que murió!

Termina la composición con una estrofa que no tiene

el movimiento brusco de quien sacude en su cabeza una idea para librarse de ella, sino el pausado del que baja el mentón hasta su pecho, sumido en una meditación amarga:

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás
Dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
Para no alzarse jamás!

El ángel de los charrúas es en *Notas de un himno* una poesía de segundo orden; pero vale en la obra de Zorrilla de San Martín con el relato del P. Enrich, por todo lo que hasta entonces había hecho. En este figura el indio de ojos azules y alma capaz de verdad y sacrificio; en aquel ya es un problema que lo atormenta, el destino de la raza charrúa. De uno saldrá la acción de *Tabaré;* de otro, el fondo, una parte del fondo, la epopeya que hay en el poema.

La Leyenda Patria no es como lo hace creer su nombre, la narración épica de nuestra historia; de esta solo tiene rápidas evocaciones, que desaparecen ante el vivo arrebato del poeta. La composición es toda lírica, de ese lirismo colectivo y nacional, propio de todo un pueblo como nacido de sus tradiciones y sus glorias. En ella el plan y los sentimientos fundamentales son ya que no extraños al poeta, independientes de su acción; el primero lo da la historia y los segundos brotan naturalmente de los hechos mismos. Ni en el plan, ni en los sentimientos fundamentales de *La Leyenda Patria* deben pues, buscarse

los indicios de una originalidad personal. El poeta recorre, o mas bien abarca en una mirada, nuestra historia; y no cuenta lo que ve, no describe, no enumera; canta, se desborda en palabras de abatimiento, de esperanza, de triunfo, de paz, de trabajo, a medida que sus ojos se detienen en las épocas de opresión, de guerra, de victoria, de libertad y democracia. Su pasión es tal, ante el desarrollo de los acontecimientos, que le permite apenas una alusión ligera a ellos, para indicarlos, y a veces nada mas que la pronunciación de un nombre. Es menos que un nombre todavía, lo que revela su primera visión:

Siento en el alma abiertos
Los sepulcros que pueblan mi memoria,
Y en el sudario envueltos de la historia,
Levantarse los muertos.
Uno de ellos, recuerdo pavoroso
De un lustro triste, * se levanta impuro.

La alegría de una esperanza inmensa transforma el cuadro de la Cruzada Libertadora en un símbolo de luz, y no es el cuadro lo que se nos presenta, sino el símbolo:

Mirad: del Uruguay en las espumas,
Del Uruguay querido,
Brota un rayo de luz desconocido
Que desgarrando el seno de las brumas,
Atraviesa la noche del olvido.

Después, dos nombres de batallas, dos gritos de victoria: «Sarandí», «Ituzaingó»; y para concluir, un anuncio final: «Todo acabó».

* El poeta ha resuelto corregir este verso en la primera reedición de la *Leyenda* para evitar la cacofonía de «lustro triste». Dirá probablemente «lustro aciago».

Con estos pocos elementos de la realidad exterior, Zorrilla de San Martín ha compuesto un gran canto lírico de cuatrocientos versos. Su inspiración y su forma son exactamente iguales a las que ya, años antes, daba en Chile a *¡Patria mía!*: inspiración ardiente, de súbitos y febriles trasportes, llena de imágenes, impetuosa y reconcentrada, fácil en los movimientos amplios y nerviosíma en las sentencias; forma libre y vaga en la extensión variable de las estrofas, en el número de los versos de once y siete sílabas, en la independencia de la rima, y sobre todo en una harmonía imprecisable que flota entre la palabra y el pensamiento, porque es conjuntamente idea y sonido.

La obra se abre con una gran promesa:

> Es la voz de la patria... Pide gloria...
> Yo obedezco a esa voz. *

Y para que la gloria sea después mas patente y clara, el poeta se vuelve hacia un pasado de oprobio y entona una lamentación sobre los tiempos tristes del yugo extranjero:

> ¡Lustro de maldición, lustro sombrío!
> Noche de esclavitud, de amargas horas,
> Sin perfumes, sin cantos, sin auroras...
>
> Apenas si un recuerdo luminoso...
> Tímido nace entre la sombra errante
> Para entre ella morir.

* Este comienzo y la descripción de la aurora, antes indicada, fueron agregados a *La Leyenda* en la segunda edición.

Su corazón sin embargo no sabe gemir con miedo: la queja suena en sus labios indignada, se hace protesta y rompe al fin en una incitación a la guerra:

¡Y un pueblo alienta allí! ¡Y entre esa noche,
Vive en esclavitud un pueblo... y vive!

¿Y es la patria de Artigas, la que vierte
Lágrimas de despecho,
Teniendo aun sangre que verter?...

¡Oh! no, no puede ser. Pueblo, despierta;
Arranca el porvenir de tu pasado.

Al conjuro de las imprecaciones, la esclavitud estalla en rebeldía:

Al beso de la luz, se alza la guerra.

El alma de la patria, con una sola voluntad, alienta con latidos iguales en treinta y tres pechos.

Treinta y Tres Hombres que mi mente adora,
Encarnación, viviente melodía,
Diana triunfal, leyenda redentora
Del alma heroica de la patria mía.

Esos tus hijos son, son nuestros padres,
Patria de mis hermanos, patria mía.

Su grito de libertad se dilata

Como de ruina y destrucción sedienta,
Embozada en su parda vestidura,
Lleva sobre sus hombros la tormenta,
La voz de Dios...

Frente a la lucha preparada, el poeta anuncia al enemigo su desastre:

Ya las ferradas lanzas
Buscan camino, y lo hallarán sangriento,
Hasta tu mismo corazón...

Llegado el momento de la victoria, no es ya posible seguir su inspiración en el rapto que la arrebata cuando siente en las cuerdas de la lira

Que nace, crece y estridente estalla
Todo el fragor de las solemnes horas
Que escucharon la voz de *la* batalla.

Su entusiasmo solo se aquieta en la visión tranquila de un porvenir pacífico y próspero:

Rompa tu arado de la madre tierra
El seno en que rebosa
La mies temprana en la dorada espiga,
Y la siega abundosa
Corone del labriego la fatiga.
Cante el yunque los salmos del trabajo;
Muerda el cincel el alma de la roca,
Del arte inoculándole el aliento,
Y en el riel de la idea electrizado,
Muera el espacio y vibre el pensamiento.
En las viriles arpas de tus bardos
Palpiten las eternas tradiciones
Y despierten las tumbas a sus muertos
A escuchar el honor de las canciones.

Nada en el motivo y los sentimientos de esta composición era particular al poeta; no hay un rincón americano donde la independencia de la patria no haya podido producir un canto igual; y sin embargo nadie sino Zorrilla de San Martín lo ha hecho. Es pues forzoso reco-

nocer que si el tema no le pertenece y los sentimientos le son comunes con los hijos de América, solo en el estaba el germen que arraigado en ese terreno de todos, era capaz de realizarse en una obra de vida y de belleza.

Olmedo cantó sobre el Pacífico la libertad como un clásico; Zorrilla de San Martín la ha cantado junto al Atlántico con el empuje sin norma de una fuerza nueva, con el alma americana. Hay en *La Leyenda Patria* algunos recuerdos precisos de la poesía anterior: ya otros habían celebrado la libertad y aconsejado a los pueblos la dignidad del trabajo; Zorrilla de San Martín conservaba aun frescas en su mente, a los veintiún años, las impresiones literarias de sus predecesores y no es extraño que estas influyeran en su obra. Quintana, Gallego, el mismo Olmedo y Bello confundían sus odas en la admiración del mundo. Un eco remoto de ellas resuena en la composición de Zorrilla de San Martín; pero esto no es mengua, ya que el poeta iguala por lo menos, a sus antecesores. Bello hubiera querido mostrar como Zorrilla de San Martín, que en

> ... el riel de la idea electrizado
> Muere el espacio y vibra el pensamiento.

Olmedo hubiese tenido a mucha honra que uno de sus versos * sonara en

> ... el fragor de las solemnes horas
> Que escucharon la voz de *la* batalla.

* «Tardo el corcel y perezoso el plomo», citado por el señor Carlos Roxlo. Véase pág. 45

Quintana y Gallego, un tanto sorprendidos ante el tumulto de una imaginación cien veces mas potente que la propia, hubieran podido aprender cuanto gana el pensamiento, a cambio de la perfección equilibrada, en el arranque del entusiasmo sin freno.

La Leyenda Patria contiene muchos versos dignos como los ya citados, de los mayores poetas. Su medida fija en el número de las sílabas, se acorta o se alarga con la agitación o la serenidad del ánimo. Parece que se quiebra y divide cuando la pasión sacude con toda su energía el pecho del poeta.

> ¡ Y un pueblo alienta allí ! ¡ Y entre esa noche
> Vive en esclavitud un pueblo . . . y vive !

Otras veces la satisfacción, la seguridad tranquila se explaya en los versos con una amplitud que detiene y ensancha el movimiento del ritmo y abre la rima en una resonancia que la prolonga. Así cuando evoca ante el extranjero dominador de la patria, el cuadro del levantamiento nacional y muestra como lo asecharon los espectros pavorosos,

> Y poblaron sus horas agitadas
> Las visiones de muerte atropelladas.

Tabaré es, apesar de *La Epopeya de Artigas*, la obra maestra de don Juan Zorrilla de San Martín. En ella ha trabajado unos ocho años — desde fines de 1879 hasta 1887 — y aun mas si se quiere tomar en cuenta la gestación oscura que precede por fuerza a la labor pu-

ramente literaria, en el desarrollo de un gran poema. Ya en Chile por el año 1877 estaba Zorrilla de San Martín en posesión de los elementos principales que formaron esa obra. Sabemos que allí compuso bajo la influencia de un relato histórico hecho por el P. Enrich, con el mismo argumento de *Tabaré* y hasta con su propio nombre, un drama en verso. Tenemos además en *Notas de un himno*, publicadas entonces, tres puntos capitales del futuro poema: un hondo sentimiento de orfandad alimentado con el recuerdo vago de la madre muerta, la preocupación obsesionante del destino charrúa y un idealismo que penetra la naturaleza y en ella descubre una vida misteriosa de realidades superiores.

Tabaré no es pues, un poema improvisado; tiene antecedentes remotos y su ejecución ha sido lenta. Su autor confiesa que le ha consagrado *muchas de sus pocas horas libres* y agrega que durante varios años ha tenido en el protagonista, un compañero *inseparable y bueno*.

Veamos en sus líneas principales el argumento para estudiar en seguida la obra. Tabaré, de ojos azules, es un mestizo, hijo del cacique charrúa Caracé y de una española a quien los primeros castellanos desembarcados en tierra uruguaya, dejaron abandonada en una sorpresa de los indios. Magdalena bautiza a su hijo Tabaré, le infunde en su niñez, con la oración cristiana, un principio de vida espiritual y muere. Transcurre el tiempo; al cabo de muchos años los españoles se establecen junto al río San Salvador en un villorio. Una guerra perpetua entre los conquistadores y los charrúas va lentamente acabando con los indios; ya han muerto sus mejores caciques y no

le queda a la tribu mas que su agonía. Don Gonzalo de Orgaz, manda en jefe la plaza; tiene consigo a su esposa doña Luz y a su hermana Blanca, de tez morena y ojos negros, *profundos hasta el alma*. Tabaré entra al villorrio, cautivo de los españoles; ve a Blanca y sin distinguirla bien del recuerdo borroso que de su madre conserva, se enamora de ella; resistiéndose a sus propios sentimientos, lucha desconcertado entre el odio de su raza enemiga de los españoles y una adoración purísima que mezcla y confunde en Blanca sus reminiscencias de hijo. Tabaré pasa ante los soldados, por loco; no habla, huye de todos, vaga por la noche, duerme con los ojos abiertos. Una noche lo sorprenden y cierran entre ellos los soldados creyéndolo un fantasma; acosado y sin armas el indio se defiende desesperadamente a la sombra de unos árboles, contra sus ataques, y está ya para caer, agotadas sus fuerzas, cuando un misionero, el Padre Esteban, llega hasta el grupo y detiene a los soldados. Al día siguiente don Gonzalo, que no quiere violar la amistad antes jurada con el indio, sospechoso de el por sus velas y rondas nocturnas, lo devuelve a su anterior libertad con prohibición de que se acerque al pueblo. Los indios mandados por un cacique nuevo, Yamandú, atacan repentinamente, de noche, a la población española. Aquel ha querido apodararse de Blanca y por eso ha lanzado el malón sobre el villorrio; la ha encontrado y se la lleva a los bosques, donde espera junto a ella, que vuelva de su desmayo. Blanca al despertar rompe en un grito; ve a su lado al cacique Yamandú; se contrae, se crispa; oye después a sus espaldas, ramas que crujen, pasos que avanzan; de pronto dos rugidos,

el choque de dos cuerpos desplomados en tierra, un grito que se ahoga y por fin el silencio. Es Tabaré que oyó a lo lejos el grito de Blanca y corrió en su busca: ha estrangulado a Yamandú; pero ella no lo sabe; no ha mirado hacia atrás; no ha visto la lucha, ni sabe su fin; siente cerca a alguien que vela: es Tabaré. Tabaré la conduce en sus brazos hasta el villorrio. Don Gonzalo aturdido y fuera de si con la desaparición de Blanca, al ver con ella al indio, corre a el y teniéndolo por su raptor, lo mata.

Esta es en esqueleto la fábula del poema. Hay con ella en el libro de Zorrilla de San Martín, dos cosas mas: el teatro y el fondo de la acción, la naturaleza del Uruguay y la raza charrúa. La naturaleza da al poema su colorido, el destino de la raza charrúa lo llena de un misterio trágico, y Tabaré derrama en todo el un sentimiento indefinible de intimidad melancólica y dulce. Todo se funde en una harmonía perfecta y concurre a su modo a imprimir en el conjunto, un sello, un carácter de individualidad y de vida propia.

La acción es lo suficientemente sencilla para que, dicho esto, no quede en ella cosa alguna que observar. Comienza con la niñez de Tabaré que ocupa el Libro Primero, sigue en el Libro Segundo con su cautiverio dentro del villorrio y concluye en el Libro Tercero con los cuadros de la vida india, el malón y las últimas peripecias del protagonista. Entre el Libro Primero y el Segundo la narración se interrumpe durante largo tiempo; Tabaré es en aquel un niño a quien su madre lleva todavía en brazos y aparece en el otro ya con mas de veinte años.

—Han pasado mas fríos que dos veces
Mis manos y mis pies—

En el Libro Tercero se produce una interrupcion de otro orden; nuevamente se corta el relato: pero no es el tiempo, sino una extensa descripción de algunas costumbres indígenas, lo que suspende la narración concerniente al protagonista. Mientras este va al caer una tarde desde el pueblo, de donde es arrojado, hasta la sepultura de su madre y en ella permanece absorto durante una noche, los indios celebran el funeral de un cacique, eligen al que debe reemplazarlo, preparan y llevan un ataque a los españoles. El poema vuelve después a la fábula central y sus personajes con el rapto de Blanca y la inesperada intervención de Tabaré que la salva.

Los datos sobre sucesos propiamente históricos en el poema son ajenos a su parte primordial. La época es imprecisa y apenas menos que indiferente a su desenvolvimiento. Entre los personajes solo en la lista de los caciques muertos suena algún nombre conocido. Y sin embargo en la obra hay una verdad que comprende el detalle y el conjunto en lo que ambos encierran de mas hondo y firme, verdad histórica y poética, extraña a las contingencias del azar y del capricho. Todo cuanto el poeta dice del suelo patrio y de la raza charrúa es verdadero; todo cuanto imagina es posible y natural.

Se han criticado por falsos a Tabaré y a sus amores y por borrosos e inconsistentes a los demás personajes. Se ha dicho que un indio formado en la barbarie de su tribu salvaje, no era capaz de la elevación y la pureza que Tabaré manifiesta en todo y especialmente con Blan-

ca. Es en efecto muy probable que no haya existido entre los charrúas ningún indio como Tabaré. Carecemos absolutamente de toda tradición sobre los indígenas; no es por tanto posible buscar en ellas los rastros de un personaje como aquel. Tampoco bastan para explicarlo, puesto que el es un mestizo, los datos que se tienen sobre los charrúas. Lo que de estos se conoce está sepultado en algunos libros, pero no es necesario que lo estudiemos afanosamente; Zorrilla de San Martín ha recogido en su poema todo cuanto esos libros conservaron sobre la raza desaparecida: basta pues comparar a Tabaré con los otros indios de la obra. El retrato físico del charrúa y el de Tabaré están hechos, a hoja seguida, en el poema. Después de una batida vuelve don Gonzalo al frente de sus arcabuceros al villorrio con un grupo de indios.

No son tigres, aunque algo
Del ademán siniestro
Del dueño de las selvas se refleja
En su fiera actitud. Caminan; vedlos.

Son el *hombre-charrúa*,
La sangre del desierto,
¡La desgraciada estirpe que agoniza
Sin hogar en la tierra ni en el cielo!

Se estrechan, se revuelven,
Las frentes sobre el pecho,
En los ojos obscuros el abismo,
Y en el abismo luz, luz y misterio.

Parece que en el fondo
De esos ojos, a intérvalos,

Un monstruo luminoso se moviera,
Sus anillos flexibles revolviendo:

Con rápidos espasmos
Se sacuden sus miembros;
Sus músculos elásticos y duros
Al salto y la carrera están dispuestos;

La sangre apresurada
Circula bajo de ellos
Como corre callando entre las breñas
Un rebaño de fieras que va huyendo;

No hay en su rostro inmóvil
Ni siquiera un reflejo
Del espíritu extraño y concentrado
Que al parecer, lo anima desde lejos;

Se advierte en su mirada
Un constante recelo,
Y una impasible languidez que tiene
Algo de triste, mucho de siniestro.

Son esbeltas sus formas,
Duros sus movimientos,
La tez cobriza, el pómulo saliente,
Negros los ojos, como el odio negros.

Sobre los fuertes hombros
Se derrama el cabello,
En crenchas lacias, rígidas y obscuras,
Que enlutan mas aquel huraño aspecto.

Pupila prolongada,
Que prolongó el acecho;
Dilatada nariz, y estrecha frente
A que se ajusta enhiesto

Un erizado matorral de plumas
De colores diversos,
Que parecen brotar de la cabeza
Como brotan de un tronco los renuevos.

Jamás mira de frente:
Jamás alza la voz: muere en silencio:
Jamás un signo de dolor se posa
Entre sus labios pálidos y gruesos.

No borra ni el suplicio
Su ademán de desprecio;
Solo el combate en su fragor arranca
Estridente alarido de su pecho.

Entonces, semejantes
A los colmillos del jaguar sediento,
Brillan entre los labios del salvaje
Los dientes blancos con horrible gesto.

Son el *hombre-charrúa*,
La sangre del desierto,
La desgraciada estirpe que agoniza
Sin hogar en la tierra ni en el cielo.

. . . . . .

Ni una impresión se nota en sus semblantes:
Todos caminan impasibles, fieros.

Ah...todos no: miradlo. ¿Quien es ese
Que se detiene trémulo?
¿No es su pupila azul? Azul, no hay duda
¿Que hay en ella? ¿Terror? ¿Asombro? ¿Miedo?

¡Extraño ser! ¿Que raza da sus líneas
A ese organismo esbelto?
Hay en su cráneo hogar para la idea,
Hay en su frente espacio para el genio.

Esa línea es charrúa; esa otra. . .humana.
Ese mirar es tierno. . .
¿No hay en el fondo de sus ojos claros
Un ser oculto con los ojos negros?

La blanda piel de un tigre
Ha ceñido su cuerpo;
No se ha pintado el rostro, ni su labio
Ha atravesado el signo del guerrero.

Es pálido, muy triste; en su semblante
Y en su azorado aspecto,
Hay algo misterioso
Que inspira amor, o desazón, o duelo.

¿Por que se ha desprendido de su grupo?
¿Se ha apoderado un vértigo
De ese salvaje enfermo que venía
Entre los otros indios prisionero?

La onda de un suspiro
Se ha notado quizá sobre su pecho,
Y se hubiera creído, al observarlo,
Que ha roto entre sus dientes un lamento.

. . . . . .

¿Quien es ese charrúa que suspira?
¿Quien es el prisionero
Que es capaz de alumbrar con luz del alma
Esos sus ojos de color de cielo?

Tabaré lo apellidan los charrúas,
O el hijo de los ceibos . . .
¡Hijo de mi dolor! una española
Le decía llorando ha mucho tiempo.

Las diferencias de orden moral entre el protagonista y sus hermanos de tribu, no son fácilmente discernibles. Su existencia ha sido mas o menos la misma; pero en Tabaré las costumbres salvajes esconden, hasta a sus propios ojos, sin aniquilarlas, una inquietud de ansias y descontentos inexplicables y una impresión indeleble de sus primeros años. Tabaré—ya lo hemos visto—no se ha pintado el rostro ni tiene el labio atravesado con el signo de los guerreros; su cráneo y sus ojos delatan otra raza. Es hijo de un cacique sin embargo; es un mestizo raro; ha nacido de una española, única esclava de estirpe europea entre los indios de condición salvaje. Lo engendró la barbarie en el dolor sin esperanza y resignado de un alma solitaria y puesta en Dios: tendrá por eso el descontento de su propia vida y el ansia de un algo incomprendido y misterioso. De su madre ha dicho el poeta que

Parece flor de sangre,
Sonrisa de un dolor; es la primera
Gota de llanto que entre sangre tanta,
Derramó España en nuestra virgen tierra.

. . . . . .

Sus labios las sonrisas olvidaron.
Solo brotan de entre ellos
Las plegarias, vestidas de elegías,
Como coros de vírgenes de un templo.

De ella recibe el fecundo y divino riego del bautismo; de ella aprende la ternura y la compasión,

—¿Quien lleva, pobre madre, tantas lágrimas
Hasta el mismo silencio de tus sueños?—

y por ella conoce la efusión de toda su alma en el rezo,

—La oración que despierta en mis auroras
Y se duerme conmigo cuando duermo;—

de su boca ha escuchado las mas dulces palabras maternas cantadas en este mundo:

Duerme, hijo mío. Mira, entre las ramas
Está dormido el viento;
El tigre en el flotante camalote,
Y en el nido los pájaros pequeños;
Hasta en el valle
Duermen los ecos.

Duerme. Si al despertar no me encontraras
Yo te hablaré a lo lejos;
Una aurora sin sol vendrá a dejarte
Entre los labios mi invisible beso;
Duerme; me llaman;
Concilia el sueño.

Yo formaré crepúsculos azules
Para flotar en ellos,
Para infundir en tu alma solitaria
La tristeza mas dulce de los cielos.
Así tu llanto
No será acerbo.

Yo empaparé de dulces melodías
Los sauces y los ceibos,
Y enseñaré a los pájaros dormidos
A repetir mis cánticos maternos...

La muerte de su madre lo deja solo, a la melancolía amarga de su íntima extrañeza, a sus aspiraciones sin objeto, a su absorción misteriosa. Así vive muchos años.

Cuando ve a Blanca y encuentra en la mirada de sus ojos negros la transparencia de un alma hermana de la suya y en su tez el color de su madre, repentinamente, la ama con toda la pasión confusa de su vida entera; porque siente de pronto colmado, lo que en su pecho quedó vacío, sin que nadie ni nada lo ocupase, con su orfandad falta de caricias y llena de recuerdos. Tabaré no se transforma junto a Blanca, no cambia de naturaleza; sin ella hubiera sido un indio triste, inquieto, agobiado bajo el peso inútil de un alma inempleada. Blanca para el, es como la realidad de un ensueño vago y disperso, el norte que sin comprenderlo, necesitaba en su vida. Esto es lo que no supieron ver los que censuran en el enamoramiento del indio una transfiguración instantánea. Toda su infancia arrullada con los maternos cánticos cristianos, sus días sin cariño, sus noches en desvelo, lo prepararon lentamente al amor religioso de Blanca. Por eso al verla por primera vez,

La mira absorto, fijo, con el labio
Inmóvil y entreabierto;
Parece interrogar algo invisible,
A si mismo, a su sombra, a su recuerdo.

Diríase que alumbra sus pupilas
El cercano reflejo
De algo como una aparición radiosa
Sensible solo para el indio enfermo.

. . . . . .
Que arde en el alma y llega hasta los ojos
Y con la otra visión se funde en ellos. *

* Véase sobre esta estrofa trunca,—porque el poeta ha desechado el texto de la primera edición y la ha sustituido en la segunda con versos de incorrección gramatical.—lo que se dice mas adelante en nota.

Y después, siempre al cruzar junto a ella, baja los ojos y pasa casi huyendo.

Es que cierra los ojos, y no obstante,
Ve la imagen de Blanca entre los velos
De una aurora confusa, imperceptible,
Que ilumina el nacer de sus recuerdos.

¿Es ella la que flota en su pasado?
¿Es la blanca visión de sus ensueños?
A una mujer tan blanca como aquella
Oyó cantar los cánticos maternos.

El indio siente confusión ignota;
Vacila, tiene miedo;
Busca a la niña, y huye al encontrarla;
Huye de la ilusión y del misterio.

Blanca se interesa por el con lástima, lo contempla asombrada; es mas que una curiosidad, una atracción de misterio, lo que la arrastra hacia el indio. Por fin rompe con el encanto de su voz, el distanciamiento que entre ellos ponía la actitud de Tabaré.

Así pasaba Tabaré aquel día
Frente a la virgen que, con dulce acento,
¡Vaya el indio con Dios! ¿Por que así corre?
Dijo por fin, ¿le infundo algún recelo?

El se detuvo, sin alzar la frente,
Cual llamado a lo lejos,
Cual si la voz tardara largo espacio
En ir desde el oído al pensamiento.

. . . . . .

La voz de la española
Descendió al alma del salvaje enfermo,
Y en ese abismo despertó, la vida,
La queja, el grito de dolor y el tiempo.

El indio alzó la frente; miró a Blanca
De un modo fijo, iluminado, intenso.
Había en su actitud indescifrable,
Terror, adoración, reproche, ruego.

. . . . . .

Las pupilas azules del salvaje
Brillaban asombradas; en sus nervios
Vibraba el alma. Tabaré sentía
El abismo sonar en su cerebro.

En las palabras de Tabaré, sin orden ni concierto, y por eso engañosas para los que naturalmente seducidos por su poesía, ponen poca atención en su mas íntimo sentido, está descifrado el enigma de su amor puro como una adoración religiosa. Tabaré encuentra en Blanca al ser que encarna las sugestiones medio inconscientes de toda su vida; mas aun, ve en ella un recuerdo lejano y flotante y no puede distinguirlo de la realidad que tiene en su presencia. Blanca es una imagen de su madre y el se empeña vanamente en separar a la una de la otra.

La miró un breve espacio,
Y señaló su rostro con el dedo,
Cual si del fondo obscuro de su alma
Envuelto en luz brotara un pensamiento.

— Era así como tu. . . blanca y hermosa;
Era así como tu.

Miraba con tus ojos, y en tu vida
Puso su luz;

. . . . . .

Hoy vive en tu mirada transparente
Y en el espacio azul...
Era así como tu la madre mía,
Blanca y hermosa... ¡pero no eres tu!

. . . . . .
¡Dile al charrúa que esos ojos tuyos
No son los que en sus sueños ve flotar!

Dile que no es tu raza
La que vierte esa tenue claridad
Que en el alma del indio reproduce
Aquella luz de su extinguido hogar;

Aquella luz que el astro de los muertos
Nunca sabrá copiar,
Mas pura que el reír de las mañanas,
Y el llorar de las tardes, ¡mucho mas!

. . . . . .

¡Oh! no: tu eres la sombra.
Tu no vives la vida como yo;
¿Por que has de arrebatarme mis recuerdos
Y vestirte ante mi de su color?

Tabaré ha sentido claramente que en su alma Blanca se funde con los recuerdos de su madre esfumados en el tiempo; también ha visto que todo adquiere ante ella, sentido

en su existencia: ruidos y formas que lo llamaban en sus soledades con las alas del jilguero, con las risas de las aguas, con las voces del viento, bajo los velos de la niebla, todo la anunciaba a su rededor; todo infundía en el pecho del indio una necesidad de ternura sin esperanza de consuelo ni consciencia de deseo. Tabaré no cambia pues, junto a Blanca: era antes sin ella lo mismo que ahora es a su lado; no ha existido el milagro de una transformación repentina.

Pero con Blanca o sin ella ¿es acaso posible un indio como Tabaré? La pregunta solo puede admitirse en quienes no han leído o comprendido el poema. Tabaré vive en sus páginas: basta abrirlas para verlo. «Yo he visto a mi imposible charrúa de ojos azules»—dice el poeta. Todos podemos verlo; Tabaré está vivo con la única vida que le conviene, con la vida del arte y la poesía, mas duradera que la vida de los hombres.

Blanca no tiene la consistencia contraria al ensueño, que la vida diaria y vulgar presta a las personas. Es como una aparición flotante y aérea; es, para expresarlo con exactitud, una mujer de Shakespeare. Goethe supo crear un tipo femenino, admirable por su doble encanto de realidad y poesía: Carlota, Margarita, Dorotea viven en los quehaceres ordinarios de la existencia femenina y son al mismo tiempo la representación mas acabada de cuanto en la mujer contribuye a formar ese ideal impreciso que los poetas cantan y los hombres adoran en los libros y destruyen en su casa. Shakespeare tendió siempre a representar a la mujer solo por su parte mas honda o sutil si se quiere; procuró únicamente darle el encanto

de la poesía y les quitó para ello, todos los detalles de la realidad material. Blanca está hecha a la manera de Shakespeare. Cuando Zorrilla de San Martín la presenta no insiste mas que en sus ojos para mostrar en ellos la transparencia de su espíritu. Sus ojos son negros, *profundos hasta el alma*. Ella

...en la tierra en que una raza expira,
Es la nota con alas
Que mezclada a un acorde moribundo,
De gritos de dolor hará plegarias.

El Uruguay al verla en sus orillas,
Palpitaba en sus aguas,
Y temblaba en los juncos y en la arena
Dejaba notas, quejas y palabras.

El astro que pasea las colinas,
Con su dulce mirada
Seguía a la española que en la tarde
Paseaba tristemente por la playa;

Y buscaba sus ojos cuando sola,
Sentada en la barranca,
Quedaba confundida en las tinieblas
Que sus esbeltas líneas esfumaban.

Parece que este mundo americano
A aquella niña aguarda
Porque en sus ojos brillen sus estrellas,
Porque su viento pueda acariciarla,

Porque sus flores tengan quien recoja
La esencia de sus almas,
Y las corrientes de sus grandes ríos
Quien oiga y ame sus canciones vagas.

Conocemos ya el primer movimiento de compasión que experimenta Blanca por el indio. Ella lo busca a pesar de su retraimiento y lo detiene con palabras de confianza y amistad.

—¡Vaya el indio con Dios! ¿Por que así corre?
...¿le infundo algun recelo?

—Yo no tengo odio para ti, charrúa.

Cuando por su conversación con Tabaré, como asomada desde el umbral de nuestro mundo, al misterio de un horizonte desconocido, descubre en su alma, con los recuerdos de la infancia, el culto de una madre, maravillada ante esa revelación, pregunta con infantil candidez e insospechosa profundidad,

...¿Sabes, Luz, que ese salvaje
Amó a su madre? El mismo me lo ha dicho.

Enamorada sin saberlo, sale después sola, a despedir al indio expulsado del villorrio y se llega hasta el con un ramo de margaritas en la falda y las huellas de un llanto reciente en el rostro; pero lo encuentra demudado, torvo; asustada se acoge al P. Esteban, que acompaña a Tabaré, y pronuncia dos frases iguales a las mejores del mejor poeta. La sorpresa que su presencia inesperada suscita en el misionero, la hace entrar en sus propios sentimientos con una ingenuidad inocente y temerosa de culpa:

—Venía a consolar su desventura,
Y no mas...¿Hice mal? No lo pensaba.

—pero ¡que tarde!
¡Que tarde es ya!

exclama enseguida. No lo había notado hasta entonces: entregada, sin ninguna atención para las cosas exteriores, a sus pesares íntimos, el tiempo había transcurrido insensible para ella, y el choque de sus naturales impulsos de bondad con la actitud huraña del indio y con el asombro del P. Esteban, la volvían bruscamente a la realidad del mundo y de la hora.

Todavía otras veces, hacia el final de la obra, se transparenta en Blanca por actitudes y frases shakespeareanas; igualmente sencillas y naturales, el fondo íntimo de su ser. Yamandú la ha llevado consigo al bosque; ella está sobrecogida; sentada en el suelo, tiene las rodillas y la cabeza apretadas con sus brazos; espera del salvaje una afrenta peor que la muerte. De pronto oye a su espalda el ruido de una lucha, pero no vuelve la cabeza, no mira, no se atreve a saber lo que ha pasado; porque no quiere conocer su suerte.

Tabaré está a su lado; va a salvarla. Después de un primer instante de ofuscación pasajera, Blanca se repone y pide al indio que la lleve a sus hermanos, que le enseñe a lo menos el camino,

Aunque ves que desnudas y con sangre
Se resisten mis plantas
A sostener mi cuerpo, no lo creas,
Aun puedo caminar una jornada.

Deshecha, sin fuerzas, confía para vencer las fatigas insuperables, en la esperanza que la anima de nuevo y la

resucita. Tabaré no responde; está inmóvil; mas que un hombre es un espectro; lo oprime el presentimiento de su fin cercano y contempla en Blanca el misterio indescifrable de su vida. Ella es la «virgen de su ensueño dulce», la que en su alma ha despertado en lo remoto de su infancia, sus recuerdos maternos, y con ellos y sus impresiones nuevas ha puesto en su existencia de salvaje, el tormento de un amor puro, entre filial y religioso, sin palabra que lo revele y sin noción que aun a el mismo, se lo explique. Tabaré no contesta; Blanca entonces teme no ya por su virginidad como antes, sino solo por su vida, y como Desdémona, que también amó a un hombre de otra raza, se dispone a morir rezando.

Déjame entonces, Tabaré, que rece
La oración de la noche; pronto acaba;
Y moriré en silencio
Si tengo que morir...

En el grupo de los personajes españoles, ni don Gonzalo, ni doña Luz, ni los soldados requieren especiales consideraciones; pertenecen al segundo o tercer plano de la obra y son lo que era necesario para que en Tabaré, en Blanca y en los charrúas, se mostrara lo que el poeta se ha propuesto. Entre ellos figura el P. Esteban,

Encarnación de aquellos misioneros
Que del reguero de su sangre hacían
La primer senda en medio del desierto,

Y marcaban el sitio
Hasta el cual penetraba el Evangelio
Con el cadáver solo y mutilado
De algun mártir sin nombre y sin recuerdo.

El P. Esteban es interesante como tipo de religioso, al gusto de Zorrilla de San Martín, puramente evangélico, y sobre todo porque en su conciencia se formula y agita el problema que constituye la idea madre de *Tabaré*.

Meditaba el anciano
Los destinos secretos
De aquella pobre raza moribunda
Que el abismo atraía hacia su seno.

Miraba el Crucifijo,
Símbolo dulce del amor eterno;
Interrogaba a sus cerrados ojos
Y a su labio expirante y entreabierto,

Y entonces recordaba
Al indio de ojos de color de cielo;
Miraba en el su estirpe redimida
Y el clarear de un horizonte nuevo.

. . . . . .

El fraile meditaba, meditaba,
Con desolado empeño.
Cuando creía su ilusión cumplida,
Tocaba lo imposible y el misterio.

El destino de la raza charrúa: he aquí el verdadero motivo del poema. Zorrilla de San Martín nos invita en la *Introducción* a que le sigamos

Hasta saber de esas historias
Que el mar, el cielo y el dolor nos cuentan,
Que narran el ombú de nuestras lomas,
El verde canelón de las riberas,

La palma centenaria, el camalote,
El ñandubay, los talas y las ceibas:
La historia de la sangre de un desierto,
La triste historia de una raza muerta.

. . . . . .

De aquella raza que pasó desnuda
Y errante por mi tierra,
Como el eco de un ruego no escuchado
Que, camino del cielo, el viento lleva.

Nos promete

Todo lo de la raza: lo inaudito,
Lo que el tiempo dispersa,
Y no cabe en la forma limitada,
Y hace estallar la estrofa que lo encierra.

Ha quedado en mi espíritu tu sombra,
Como en los ojos quedan
Los puntos negros de contornos ígneos
Que deja en ellos una lumbre intensa. . . *

¡Ah! no, no pasarás, como la nube
Que el agua inmóvil en su faz refleja;
Como esos sueños de la media noche
Que en la mañana ya no se recuerdan:

Yo te ofrezco, ¡oh ensueño de mis días!
La vida de mis cantos, que en mi tierra
Vivirán mas que yo. . . ¡Palpita y anda,
Forma imposible de una raza muerta!

* Compárese con esta estrofa de Bécquer:

Te vi un punto y flotando ante mis ojos
La imagen de tus ojos se quedó,
Como la mancha obscura, orlada en fuego
Que flota y ciega si se mira el sol.

Juan Zorrilla de San Martín ha querido escribir en *Tabaré* la epopeya de la raza charrúa.

«Yo llamaba a la epopeya—dice en una nota.

«Quien me ha respondido no lo se. He escrito la respuesta en este libro.

«¡La epopeya! oigo exclamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje oscuro por protagonista y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonantado y sin octavas reales!

«¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo que venero al viejo padre Homero; yo que no concibo el arte sin la *belleza de la forma*, no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza*.

«Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya.

«¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote*, a *La vida es sueño* o a los cantos de Ossián?

«La epopeya no es una forma literaria: lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e impone desenlace a la acción.

«¿Y lo maravilloso? se me dice. Precisamente lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que esta sea movida por una fuerza superior.

«Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador.

«La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica.»

En la *Introducción* confiesa igualmente que ha intentado infundir en su obra «el ser de la epopeya».

Estas pocas palabras suyas han promovido, cuantas veces se ha estudiado el poema, la cuestión de su índole, de su naturaleza, o de su clasificación como dice con desprecio entre nosotros el doctor Carlos Vaz Ferreira. El doctor Carlos Vaz Ferreira en efecto, no ve en ella

mas que un vano ejercicio de encasillamiento; para el se trata simplemente de meter la obra en una epecie de cajón intelectual, en el cajón de las epopeyas o en el de los poemas heroicos. El asunto así «destranscendentalizado», * pierde toda su importancia aparente: con una u otra etiqueta, en uno u otro cajón, *Tabaré* será siempre lo que es, no por el cajón ni la etiqueta, sino por obra y gracia de sus elementos y cualidades. El doctor Vaz Ferreira al mismo tiempo que por natural inclinación de su espíritu filosófico descubre problemas y puntos de duda en lo que nadie repara, pasa indiferente y desdeñoso sobre lo que todos discuten. La diferencia de palabra o de encasillamiento existe evidentemente; pero no es del todo despreciable solo por su aspecto. Conviene revolver de vez en cuando los cajones y los papeles por lo que puede habérsenos quedado en ellos y aunque no sea para mas que ahuyentar las alimañas. En este caso hay para hacerlo un motivo especial; es la voluntad del poeta. El ha querido que su obra fuese una epopeya y se ha dicho, o dado a entender con demasiada insistencia que no lo es. Acaso el tenga razón de una manera u otra y le debamos justicia.

Zorrilla de San Martin ve en *Tabaré* una epopeya, porque lo que mueve su acción e impone el desenlace es un agente superior al hombre, lo maravilloso. Ni los personajes, ni los lugares, ni la forma exterior y literaria; ni en una palabra, otra cosa que lo expuesto, influye en

---

* El Dr. Carlos Vaz Ferreira usa frecuentemente las expresiones «destranscendentalizar» y «exorcizar» en el sentido de colocar algún problema en sus términos propios y separarlo de cuanto indebidamente se le mezcla.

esta caracterización de la obra. El poeta habla es verdad, del «espíritu épico»; pero a renglón inmediato muestra que no consiste a sus ojos mas que en la impulsión sobrehumana de los acontecimientos. «La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica.» *Don Quijote, La vida es sueño* y los cantos de Ossián, son de acuerdo con esto, sus ejemplos de epopeya.

Hay aquí una pequeña confusión. Quizá hasta ahora no se ha producido ninguna epopeya sin la intervención de lo maravilloso en calidad de máquina; y en cierto sentido puramente histórico, tal vez pueda afirmarse que no hay epopeya sin agente divino. Esta circunstancia sin embargo, podría ser meramente casual y ahora o en lo futuro nada impediría que la epopeya de un pueblo sin dioses o con ellos, fuera una epopeya humana y nada mas que humana. Nuestra independencia patria cantada en una epopeya daría o no entrada a lo divino o sobrehumano según el gusto y las creencias del poeta. Zorrilla de San Martín mostraría en ella al país geológica, etnológica, geográfica y sociológicamente predestinado a la libertad y es probable que bajo todas esas obscuras tendencias naturales descubriese un designio de Dios. * Seguramente suprimirían por inútiles en la obra, esas fuerzas naturales intermediarias entre lo divino y lo humano, los que recientemente han descubierto e invocado una Virgen de los Treinta y Tres como protectora especial de nuestras gestas heroicas. Ellos harían mas sencilla la trama de lo ma-

* Discurso pronunciado en la inauguración de una estatua a Juan Antonio Lavalleja y *La Epopeya de Artigas*, primeros capítulos.

ravilloso presentando claro y desnudo el milagro de los favores divinos. En cambio un poeta sin religión cantaría en nuestra historia una empresa puramente humana y natural, basada si se quiere en condiciones ignoradas o mal conocidas de raza y de suelo, pero sin duda alguna ajena a toda influencia celeste. El interés reducido a cosas de la tierra y del momento, sería bastante para contentar nuestros entusiasmos patrios, y el cuadro no perdería ni en su amplitud ni en su intensidad, lo que se necesita para una representación fiel de la vida uruguaya. La *Ilíada*, la *Odisea*, y la *Eneida* son religiosas; sin embargo lo religioso en ellas, solo interesa nuestra curiosidad como fenómeno exclusivamente humano. Nadie admite en los dioses de Homero y de Virgilio mas realidad que la del arte; para nosotros es pues indiferente en sus obras, la intervención divina. Lo que buscamos y nos apasiona es su poesía humana, el retrato de las civilizaciones griega y latina. Este fondo inmenso de realidad humana, su exactitud en la representación de dos pueblos, es lo que las eleva a la categoría de epopeyas. Nada semejante existe en *La vida es sueño*. Solo un romántico de los días mas tormentosos del romanticismo, por no decir de sus noches mas confusas, la ha podido llamar en el sentido estricto del término, epopeya. La *Divina Comedia*, *Don Quijote* y *Fausto* merecen que por su grandeza, se rompa el molde antiguo de la suprema composición épica y se les de puesto de iguales junto a las mas altas creaciones del genio poético. Difieren hondamente entre si y de las epopeyas clásicas, pero su importancia como pinturas de una época, de una sociedad, o de un tipo humano, es tal, que extrañas por

su forma a la definición de la epopeya, la igualan por la transcendencia de su contenido. La Edad Media, el hombre de un día y de todos los siglos en sus anhelos de heroísmo y de felicidad, no lograrán nunca intérpretes mas dignos que Dante, Cervantes y Goethe. Los tres, cada uno a su modo, han encerrado en sus obras el mundo que los rodeaba. Dante descubre en su corazón, con la vida agitada que le prestan sus odios y sus amistades, a la sociedad de su tiempo; Cervantes refleja en su mirada límpida, con una sonrisa interior, la imagen de la grandeza heroica en el marco de la realidad vulgar; Goethe mira en si mismo, a través de todas las situaciones, la única verdad y poesía del mundo y del hombre, el anhelo constante, la aspiración infinita.

En este sentido amplísimo del término, que ha permitido calificar de epopeya lírica al *Jocelyn* y de epopeya fragmentaria a *La Légende des Siècles*, *Tabaré* es epopeya con igual y mejor derecho que estas obras. Lo es por la elevación y transcendencia de su espíritu, por la pintura de la raza charrúa * y del mundo americano.

Los charrúas ocuparon poco sitio en el mundo y llenan pocas páginas en el poema. Los amores de Tabaré y Blanca, que no son amores charrúas, desalojan de su mayor parte a la raza india. Del Libro Primero, solo el primer canto es para ella; en el Libro Segundo cuenta apenas una breve enumeración de los caciques muertos (canto I, apartes IV, V y VI), un estupendo saludo a la raza incomprendida (aparte VI), la pintura de un grupo

* Epopeya de la raza charrúa escrita para la raza blanca. Es el primer ejemplo de epopeya destinada a un pueblo distinto del que en ella se canta.

de indios caminando (canto II, aparte IV) y otra de los mismos durmiendo (aparte XI). La raza charrúa sin embargo está constantemente como fondo de la acción, en el poema. Tabaré la encarna y representa, no en su realidad brutal y repelente, sino en el angustioso problema de su aniquilamiento.

Toda su raza
En el moría, muda sin quejarse,
Sola en la densa noche de su alma.

El poeta no ha querido para protagonista a un indio cualquiera; ha elegido en la raza caracterizada por los ojos negros, al mas capaz de alma, al que mejor podía mostrar lo que su estirpe hubiera podido ser, no lo que fue:

¡Para llorar la moribunda estirpe
Una pupila azul necesitaba!

Del charrúa vulgar, de pómulos salientes, nariz chata, ojos estrechos y alargados y cabello clinudo, del verdadero charrúa si así lo prefieren los que no reconocen mas verdad que la histórica, hay en *Tabaré* algunos retratos individuales en la presentación de los caciques, otros generales del tipo indio y multitud de cuadros de costumbres y ceremonias. Habría que reproducir medio poema para dar una idea de lo que a este respecto encierra, y

es mejor que los curiosos lo busquen y encuentren como el poeta ha querido ofrecérselo en su libro. *

El tema de la obra, su motivo fundamental, lo constituye mas bien que la raza charrúa, su destino, su muerte. El poeta describe a los indios, informa acerca de su vida; pero solo incidentalmente los mezcla a la acción en el ataque a los españoles que precede a la captura de Magdalena, en la situación en que se encuentran frente a San Salvador y en la sorpresa nocturna de este pueblo. Ya han caído sus caudillos cuando la acción se inicia; ya los últimos charrúas dispersos y reducidos a la impotencia, están irremisiblemente condenados al exterminio.

¿Que queda enfonces de la tribu errante
Del Uruguay? ¿Que de su altiva raza?
Aun resta su agonía; asida al suelo,
La fiera agita su convulsa zarpa.

Quedan indios aún para la muerte.

---

* Quizá en esta parte haya algunos errores que corregir. Zorrilla de San Martín sabe que los indios no conocieron el caballo, sino por los españoles; sin embargo al describir la impresión de los charrúas ante la primera nave europea, dice de esta que

Llega a la costa y agarrando al río
Por la erizada crin, en el se sienta.

Da por seguro que los indígenas conocieron el perro y hasta lo tuvieron mezclado a sus supersticiones,—cosas ambas para mi, dudosas:

El Uruguay en vano
Sale a su encuentro y ladra bajo de ella...

Son los perros que roen a las lunas
Y apagan las estrellas...

Los perros que dévoran a las lunas
No ladran como yo...

El poeta al comenzar sus cantos se interroga sobre el enigma de la raza indígena:

Para ella el horizonte cierra el mundo
Con un muro de piedra;
Tras el duermen las tardes y las lunas,
Tras el la aurora duerme y se despierta.

Cruza el salvaje errante
La soledad de la llanura inmensa;
Y el amarillo tigre, como el, hosco,
Como el fiero y desnudo la atraviesa.

El tigre brama; el indio
Contesta en el silbido de su flecha.
¿Donde va? ¿Que persigue? Tras su paso
Sobre ese hermoso suelo ¿que nos deja?

¿Para el está formada
Esa encantada tierra
Que a los diáfanos cielos de Diciembre
Les devuelve una flor en cada estrella?

¿Para el sus grandes ríos
Cantando se despeñan,
Los himnos inmortales de sus ondas?
¿Que fue esa raza que pasó sin huella?

¿Fue el último vestigio
De un mundo en decadencia?
¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso
Que surgió obscura de la noche eterna?

La obra entera responderá a esta inquietud de la conciencia, ante el misterio de la tribu extinguida, con una

explicación indecisa, articulada entre sollozos. Los charrúas incapaces de regeneración cristiana, han desaparecido; concebidos en la iniquidad y en el pecado, en ellos han muerto por inexcrutable designio: la justicia terrible del Dios de los castigos y las venganzas está hecha. El poeta acata su fallo, pero no acierta a tranquilizar en el su corazón de hombre:

¡Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas!
¡Estirpe lentamente sumergida
En la infinita soledad arcana!

¡Lumbre expirante que apagó la aurora!
¡Sombra desnuda muerta entre las zarzas!
Ni las manchas siquiera
De vuestra sangre nuestra tierra guarda.

¡Y aun viven los jaguares amarillos!
¡Y aun sus cachorros maman!
¡Y aun brotan las espinas que mordieron
La piel cobriza de la extinta raza!

Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas,
Indómitos luchasteis... ¿Que habéis sido?
¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?

Como el pájaro canta en una ruina,
El trovador levanta
La trémula elegía indescifrable
Que a través de los árboles resbala,

Cuando os siente pasar en las tinieblas
Y tocar con las alas

Su cabeza, que entrega a los embates
Del viento secular de las montañas.

¡Sombras desnudas que pasáis de noche
En pálidas bandadas
Goteando sangre que al tocar el suelo,
Como salvaje imprecación estalla:

Yo os saludo al pasar. ¿Fuisteis acaso
Mártires de una patria,
Mostruoso engendro a quien feroz la gloria
Para besarlo, el corazón le arranca?

Sois del abismo en que la mente se hunde
Confusa resonancia;
Un grito articulado en el vacío
Que muere sin nacer, que a nadie llama

Pero algo sois. El trovador cristiano
Arroja, húmedo en lágrimas,
Un ramo de laurel en vuestro abismo...
¡Por si mártires fuisteis de una patria!

Esta incertidumbre quita en parte al retrato de la raza charrúa, la seguridad de rasgos usada en las epopeyas para describir a los pueblos que en ellas se cantan. A cambio de la firmeza épica, ofrece al gusto de nuestros días, una vaguedad misteriosa. Tabaré, el indio imposible, con su doble y opuesta personalidad, vacilante entre la exaltación mística y la fiereza bárbara, alternativamente arrastrado por esas tendencias que no llegan a contrarrestarse en una harmonía, es por su condición incierta, el representante mas genuino de su raza estudiada en la lucha de su índole con el espíritu cristiano.

Ha podido afirmarse que Tabaré no es personaje de

epopeya. No lo es sin duda, si se persiste en tomar a las epopeyas clásicas de modelo para las epopeyas modernas. La guerra fue un tiempo la mas grande acción de los pueblos; el guerrero tuvo entonces el privilegio de la superioridad. Eneas sin embargo es menos militar que pensador y tiene para nosotros el encanto de una ternura reflexiva. El espíritu de los tiempos ha cambiado desde los tiempos de Grecia y Roma: hoy preferimos el pensamiento a la actitud y nos complace mas la intimidad que el campo de batalla.

La actividad épica no es un rasgo culminante en Tabaré; tampoco lo es en el poema. El protagonista lleva en su pecho una lucha de sentimientos incomprendidos, que por fuerza aniquila su voluntad y con ella los placeres del tumulto y de la guerra. Por eso, huraño y reconcentrado, al apartarse de los hombres, transporta consigo a sus soledades, el interés del poema y le infunde un espíritu eminentemente lírico. Es lírico por la calidad de las emociones íntimas, por la resonancia inaprensible con que el misterio responde siempre a su poesía en un eco vago y lejano, por la profundidad y transparencia de la expresión desnuda de adornos literarios.

Lo que da a la obra su tono, el sentimiento de orfandad convertido en culto y transformado mas tarde en amor casi religioso, fue en el poeta — ya lo hemos visto al ocuparnos de sus primeros años y de su primera obra— una verdad sentida con toda el alma a través de toda una vida. El relato del P. Enrich se enriquece en el poeta con los datos referentes a una madre, que en aquel no aparecía. El indio niño, como el poeta, queda huérfano y

vive en el recuerdo de su madre muerta. Esta preocupación se mezcla después a sus amores imposibles y pone en ellos una nota de pureza mística Así, mas bien que la imaginación, es la vida misma del poeta, lo que en *Tabaré* crea al personaje principal y compone la fábula. Todavía puede agregarse a esto que el poema se ha ido formando solo en su espíritu. Los primeros versos escritos para el:

Vosotros, los que amáis los imposibles...
Los que vivís la vida de la idea;
. . . . . .

Los que escucháis quejidos y palabras
En el triste rumor de la hoja seca,
Y algo mas que la idea del invierno
Próximo y frío a vuestra mente llega

Al mirar que los vientos otoñales
Los árboles despojan y los dejan
Ateridos, inmóviles deformes,
Como esqueletos de bellezas muertas;

son un desenvolvimiento de la idea expresada en la última parte de *El poema de las hojas*:

¿Quien al ver en los surcos del camino
Las pobres hojas que los vientos llevan,
De una vida de amor y de ilusiones
Verá la triste huella?

¡Cuantos hay que al mirar las amarillas
Hojas que se revuelcan,
Solo ven la venida del invierno,
Del seco bosque en las dolientes quejas!

La *Introducción* de *Tabaré* desarrolla el tema tratado en *La inspiración*, una de las producciones probablemente mas antiguas de Zorrilla de San Martín. *¡Madre mía!* y *No era un sueño* están inspiradas en el culto de la memoria materna y presentan claramente la situación después repetida en *Tabaré*. *El ángel de los charrúas* llora la muerte de la raza. Y no ya una u otra composición, como las indicadas, sino todas en *Notas de un himno*, revelan la espiritualidad idealista y melancólica de la obra futura. La forma es hasta en los detalles de la expresión y del verso, idéntica. Por último el drama *Tabaré*, que no conocemos, debió reunir y dejar que se alimentaran libremente en el espíritu del poeta, con la poesía de sus emociones y de las cosas, los elementos hasta entonces dispersos de su obra maestra. *Tabaré* debía ser en consecuencia, un perfecto retrato del autor, dulce, vago, lleno de misterio como el, y no seco ni brutal como los charrúas. La conciliación de estos elementos primordiales—el autor y la raza cantada—era difícil; el poeta supo sobreponerse a la dificultad: no cantó al charrúa, cantó su muerte.

Estos orígenes remotos, estos gérmenes y raíces de la obra, que se descubren en su autor antes de que tuviera la concepción clara de su poema, hacen evidente la falta de fundamento en toda insinuación y sospecha de imitaciones deliberadas. Pueden encontrarse en *Tabaré* los

procedimientos de la narración ossianesca y de la evocación becqueriana, llenas de duda y de misterio, cargadas de repeticiones y de imágenes fluctuantes y nebulosas, con cierto dejo de melancolía y aire de ensueño; puede señalarse con toda precisión alguna fórmula ya usada por otros poetas; pero lo primero, Zorrilla de San Martín lo ha hecho suyo con el mejor derecho, porque a todos ha superado en esa manera de exposición, y lo segundo no solamente es raro, sino que no significa nada en una obra de aliento y de grandeza, como *Tabaré*. Maurice Barrès, al señalar el acento espiritualista de la obra, ha agregado que en la lengua francesa solo Lamartine da alguna idea de el. Don Juan Valera no hubiese colocado a Bêcquer sobre Zorrilla de San Martín a pesar de ser quien mas exactamente ha definido la influencia del poeta español en el americano. «Las asonancias del romance aplicadas a versos endecasílabos y heptasílabos alternados: la acumulación de símiles para representar la misma idea por varios lados y aspectos; una sencillez graciosa que degenera a veces en prosaísmo y en desaliñado abandono, pero que da a la elegancia lírica el carácter popular del romance y aun de la copla; el arte o el acierto feliz de decir las cosas con tono sentencioso de revelación y misterio, y cierta vaguedad aérea que no ata ni fija el pensamiento del lector en un punto concreto, sino que lo deja libre y lo solevanta y espolea para que busque lo inefable y aun se figure que lo columbra o lo oye a lo lejos en el eco remoto de la misma poesía que lee: de todo esto hay en Bécquer y de todo esto hay en Juan Zorrilla de San Martín también.»

Zorrilla de San Martín quizá instigado por el propósito de exceder en su condescendencia, a los mayores ataques de la crítica malevolente, no se ha contentado con aceptar como verdaderas las fuentes de *Tabaré* señaladas en otros autores: las ha multiplicado. Homero, Esquilo, Dante, Osián, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller, Halm, y Bécquer, habrían sido algo así como los exploradores de la poesía que el recogió en su poema. Son tantos y tan diversos los predecesores indicados que su influencia no podría condensarse en una fórmula sino presentando a Zorrilla de San Martín como el heredero y mas legítimo representante de la poesía universal, hija y señora de todos los tiempos. El reproche injusto se convertiría de este modo en suprema alabanza.

Tal vez hay alguna analogía, además de las estudiadas antes entre Zorrilla de San Martín y los otros poetas. Tiene alientos del Dante la pintura de Abayubá muriendo:

¡Como cayó! Al sentirse
Pasado por el hierro de una lanza,
Trepó por esta hasta morir, cortando
Con el diente afilado por la rabia

La rienda del caballo, en cuya grupa
El español acaba
Con el puñal la destructora brega
Que la ocupada lanza comenzara.

También son dantescos los detalles que sirven a Tabaré para reconocer en Blanca una realidad corpórea:

No, no es ilusión, no es un fantasma:
Han crujido a sus pies las hojas secas,
Ha hecho mover las ramas al tocarlas,

como lo son igualmente, aunque en sentido contrario, las observaciones sobre la inmaterialidad de un aparecido a la oración:

El viento que en su torno
Los centenarios yandubáis descuaja,
No mueve ni un cabello del cacique
Que a través de los árboles resbala.

...una oración cruzó sin hacer sombra,
La inmensa soledad del firmamento. *

Ni estos, ni por muchos que fueran, otros detalles parecidos, quitarían al poema su originalidad indudable. Ella reside en su doble carácter épico-lírico, en su tema, en la descripción del mundo americano. No existe un solo punto de contacto entre el naturalismo desbordante con que está animado el bosque en el Libro Tercero y la concepción dantesca de la selva infernal de los suicidas; en ambos hablan los árboles; pero en esta hablan como hombres que fueron y en aquel solo tienen la voz de un misterio que se revela a medias en las obscuras fuerzas naturales. «Juan Zorrilla de San Martín—ha dicho Anatole France — es hoy para la América del Sud, lo que

* En el *Infierno* los Centauros conocen que Dante no está muerto, porque mueve las cosas que toca: «Siete voi accorti, che quel di retro move ciò ch'ei tocca?» En el *Purgatorio* las almas se sorprenden al ver que su cuerpo intercepta la luz y hace sombra (canto III versos 88 y siguientes).

Longfelow en el siglo XIX, para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura». El poeta cita con orgullo estas palabras y con su panegirista cree haber hecho obra de belleza con el limo de su tierra virgen y hermosa. La naturaleza uruguaya no está reproducida en *Tabaré* como simple teatro pintoresco de la acción. La estremece toda, una vida impenetrable de misterio:

¿Quien llora con la luna en los sepulcros,
Y ríe en las estrellas,
Y respira en las auras otoñales,
Y anima la hoja seca,
Y es perfume en la flor, gota en la lluvia
Y en la pupila idea?

Acaso en los espacios infinitos
Que el hombre no penetra,
La vida y la harmonía se difunden
En cuyas formas entran,
Como elemento indispensable y justo,
Los ignorados llantos de la tierra,

Los ayes de las razas extinguidas,
Su soledad eterna,
Los destinos obscuros, los suspiros,
Las lágrimas secretas,
Los latidos que el mundo no comprende
Y en la eterna harmonía se condensan. *

Zorrilla de San Martín que ya en *Notas de un himno* había señalado en la naturaleza un balbuceo y ensayo de expresión espiritual, ** hermana perfectamente en las

* Compárese con *El himno del cielo*.

** Particularmente en *El dolor*. Véanse los versos transcriptos en la pág. 304.

páginas de *Tabaré*, al sentimiento general de la obra, las voces y los aspectos de las cosas, de los lugares, de la estación y del momento. No hay en todo el poema una sola descripción que de una manera o de otra, no se mezcle al relato y harmonice con el. Algunas veces como a la entrada de *Tabaré* en el bosque (Libro Tercero, canto I, apartes III y siguientes), el poeta se elimina de sus pinturas y traduce directamente las impresiones de sus personajes. Es mas común que describa en nombre propio y así revele con toda intensidad su concepción idealista. *Tabaré* es una de esas historias

Que el mar, el cielo y el dolor nos cuentan.

En el, como en el verso citado, las realidades exteriores se confunden con las mas íntimas y acaban convertidas en símbolos, por ser imágenes impregnadas de emoción que visten alguna idea sin esconderla. A través de todo el poema un símbolo acompaña y reproduce la acción en cada uno de sus momentos principales. Tabaré es la

Flor que una tumba alimentó en sus grietas.

Magdalena su madre, lo ha dado a la raza que agoniza y a la muerte:

¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
Balancearon los verdes camalotes
Y en el silencio del juncal murieron.

Las aguas se han cerrado;
Las algas despertaron de su sueño,
Y a la flor abrazaron, que moría,
Falta de luz, en el obscuro légamo.

Las grietas del sepulcro
Han engendrado un lirio amarillento:
Tiene el perfume de la flor caída,
Su misma palidez... ¡La flor ha muerto!

Un simbolismo análogo transforma a la aurora y al crespúsculo en expresión maternal de ternura y de tristeza cuando Magdalena se despide de su hijo ante la muerte:

Una aurora sin sol vendrá a dejarte
Entre los labios mi invisible beso...

Yo formaré crespúsculos azules
Para flotar en ellos...

La invención de imágenes naturales para exprimir o comunicar algún pensamiento, el simbolismo propiamente dicho es raro en el poema. Solo existe con un desarrollo de cierta importancia en los motivos indicados y el primero de estos puede considerarse como una verdadera obsesión del poeta ya que la misma imagen que recorre todo *Tabaré* asoma en *La Leyenda Patria* dos veces:

...esos lirios pálidos y yertos,
Desmayados suspiros de los muertos,
Que entre las grietas de las tumbas crecen.

...los lirios que en las tumbas brotan
Al calor del suspiro de la muerte.

Fuera de esos dos casos Zorrilla de San Martín se vale exclusivamente del procedimiento mas sencillo que consiste en animar con la emoción o la idea del momento sus descripciones de la realidad. Estas jamás son frías ni impersonales. Para el poeta la naturaleza toda encierra el sentido oculto de una voluntad divina: el espíritu de Dios que un tiempo flotó sobre las aguas, hoy se esconde a los ojos incapaces de sorprenderlo, en las bellezas del mundo.

La versificación de *Tabaré* es quizá la mas apropiada a la índole vaga y dulce de su poesía. Los endecasílabos y heptasílabos asonantados * sin ninguna rigidez en la distribución de los cuartetos, dejan libre a sus movimientos naturales la inspiración del poeta. La forma es de por si lo suficientemente fácil para no imponer por exigencias del metro o de la rima, el empleo del ripio y por lo mismo que no se recarga con adornos artificiosos, mece al alma en la música del ritmo y en el halago monótono de la rima y la entrega sin distracciones a la emoción inaprehensible y flotante de una poesía llena de misterio y completamente espiritual.

Sus mismas cualidades para la expresión de la poesía íntima hacen que esta forma peque alguna vez de prosai-

* También aunque raramente se usa el pentasílabo.
Hay en el poema un verso de nueve y otro de trece sílabas:

Del Uruguay derrama en este
Como esa forma virgen, nítida que el genio

El segundo es un error de impresión que redujo a una estas dos formas:

Como esa forma vírgen que los genios
Como esa forma nítida que el genio

ca en las descripciones y los relatos. En algunas partes de escaso interés lírico, necesarias sin embargo para conducir la narración y cambiar el estado de los personajes hubiera convenido a lo prosaico del fondo una forma que lo hiciese menos sensible. La elección a pesar de esto, ha sido buena; el poeta ha buscado como era justo, la forma que mas se avenía al carácter de la obra, no la que mejor hubiera disimulado los pasajes de menos importancia.

El moro expósito del Duque de Rivas está escrito como *Tabaré*, en versos asonantados; su única diferencia es el uso de heptasílabos que se hace en el segundo mientras el primero emplea solamente el romance heroico. Conviene comparar los dos poemas de tan distinto espíritu, para ver hasta que punto la forma que pesa y cansa en uno de ellos ni siquiera se nota y sirve en el otro como canturia, para sumir la atención en un reposo favorable al ensueño y al misterio.

La asonancia es llana y contínua en largas series de versos mientras no habla algún indio; en boca de estos se hace aguda y cambia para cada estrofa. La rima cortada así en terminaciones fuertes de versos de cinco o siete sílabas mezclados con otros de once, produce una impresión de sacudida y arrebato que acentúa en el sonido, el carácter brusco del alma indígena.

En la parte meramente literaria, el mismo autor ha señalado la influencia del lenguaje tupí, que llena de viveza y novedad a su poema. El castellano de *Tabaré* no se presta a grandes observaciones. Sencillo y corriente contribuye por su naturalidad a hacer mas fácil el encanto y

la impresión de la poesía. No hay en sus frases una sola construcción violenta. * La palabra cumple su oficio de nota en la música del verso y evoca sin tropiezos ni dificultades a la vida del espíritu un mundo de belleza y poesía.

Lo es *Tabaré* en efecto: todo vive en el con la verdad del arte. Bueno es estudiarlo para comprobar sus excelencias y conocer mejor sus cualidades. No requiere estudio sin embargo la admiración de su poesía. Ella se impone con la seguridad persuasiva de las cosas mas dulces y mas grandes: la ternura humana, el misterio y las bellezas de la tierra. *Tabaré* encierra el alma de un poeta, el destino impenetrable de una raza y la naturaleza de América; es la revelación profunda de tres realidades que muy contados hombres alcanzan; constituye a juicio de Maurice Barrès un capítulo en la Biblia de la Humanidad compuesta con las epopeyas de todos los pueblos.

Marzo de 1914.

---

* Al contrario si algo se puede censurar en ellas no es el artificio: es el abandono y algunos descuidos. En mas de un punto el sentido gramatical está roto:

Vosotros los que.....
Y algo más que la idea del invierno
Próximo y frío a vuestra mente llega.

Diríase que alumbra sus pupilas
El cercano reflejo...

Y por la lumbre intensa de una idea.

Este último error no existía en la primera edición del poema.
La frase recargada de proposiciones incidentales pierde a veces su individualidad:

Se han pintado los rostros y los cuerpos
Con rayas muy azules y muy negras,

Inyectando en su piel los jugos agrios
De las silvestres yerbas
Que el venado no come, ni la nutria,
Y que crecen de noche entre las piedras,

Bajo las cuales en las altas horas,
Ladra el zorro en su cueva.

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Nadie disputa en América a José Enrique Rodó su primacía de crítico fino y culto. El fue quien mas eficazmente acompañó a Rubén Darío en su obra de renovación literaria castellana y es hoy entre los escritores hispanoamericanos el mas capaz de trabajar con maestría de arte en los dominios de la filosofía y la literatura. Tiene pues doble título de Maestro; porque lo fue al promover y dirigir los primeros pasos de una nueva poesía y porque lo es en la perfección de sus producciones.

Nació en Montevideo el 15 de julio de 1872. Estudió sus primeras letras en la escuela Elbio Fernández fundada con noble desinterés para infundir y avivar en los niños, como base de la conducta, el sentimiento de la dignidad humana ajeno a toda creencia religiosa. Su instrucción fue en el colegio, de programa liberal absolutamente extraño al catolicismo; pero recibió de sus padres don José Rodó y doña Rosario Piñeiro, una educación religiosa análoga a la acostumbrada entonces en nuestra sociedad, mas respetuosa de la tradición moral cristiana que interesada en los principios de su metafísica. Cursó en la Universidad

con preferencia marcada por el cultivo de las letras, todos los estudios secundarios. Solo dejó de prestar por amor propio de literato novel, después de una preparación extraordinaria, el examen de filosofía. Su formación literaria fue al principio casi exclusivamente francesa y castellana; mas tarde estudió también, siempre en segundo término, las otras literaturas.

Sus primeras producciones están diseminadas en periódicos universitarios y revistas juveniles. Hizo algunos versos durante los años de su iniciación literaria, pero después no ha escrito mas que en prosa. En el *Parnaso Oriental* de Raúl Montero Bustamante hay un soneto de José Enrique Rodó sobre sus lecturas favoritas; en *La Carcajada*, revista dirigida por Pedro Wáshington Bermúdez, apareció en enero de 1897, otra poesía suya dedicada a una artista y publicada sin el consentimiento del autor, gracias a una infidencia amistosa del señor Daniel Martínez Vigil.

Con este, con su hermano Carlos Martínez Vigil y Víctor Pérez Petit, había fundado en 1895 *La Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, que se publicó hasta 1897 y fue muy bien acogida en toda América. Nuestro país no ha tenido jamás una publicación semejante a esa por su importancia. En ella dio a luz varios artículos de crítica: uno sobre *Juan Carlos Gómez*, y otros refundidos juntos con el título *Juan María Gutiérrez y su época* han sido recogidos en *El mirador de Próspero*; dos mas, *El que vendrá* y *La novela nueva*, salieron en 1897 en su primer folleto *La vida nueva*. Bajo este título común publicó mas tarde un estudio sobre

Rubén Darío (1899) y el opúsculo *Ariel* (1900) que ha sido hasta ahora su éxito mas ruidoso. Conocido y admirado lo mismo que en su patria, en España y toda América, solo ha hecho imprimir desde entonces, un folleto ocasional, *Liberalismo y jacobinismo* (1906) y dos grandes obras *Motivos de Proteo* (1909) y *El mirador de Próspero* (1813). Esta última compuesta casi toda de trabajos breves, comprende los estudios sobre *Bolívar* y *Montalvo*. Tiene ya escrito y pronto para publicar una vez arreglado convenientemente, material bastante para dos nuevos volúmenes de su libro inconcluso *Motivos de Proteo*.

Sus producciones recibidas con estusiasmo inusitado, lo pusieron desde el primer momento a la cabeza y muy por arriba de su generación. En 1898 el Rector de la Universidad doctor Alfredo Vázquez Acevedo le confió interinamente la cátedra de literatura, que le fue después adjudicada en propiedad por nombramiento directo. Poco duró su profesorado; al terminar el curso de 1901 lo renunció para sostener su candidatura a una diputación legislativa. De sus lecciones solo queda el recuerdo que guardan sus discípulos. No son de ellas, o si lo son no reproducen de ninguna manera su enseñanza, los *Apuntes de historia literaria* recientemente publicados por la casa editorial de Daniel Jorro, en Madrid.* En 1900, a con-

* Esta indicación no sería necesaria ni explicable si no se hubiese dicho lo contrario hasta en la Universidad y si esta no hubiese adquirido para las bibliotecas de los Liceos numerosos ejemplares de la obra citada.

Tampoco son esos *Apuntes*, de las lecciones dadas por los actuales profesores.

secuencia de una suspensión impuesta al Director de la Biblioteca Nacional, estuvo José Enrique Rodó interinamente al frente de ella durante dos meses (junio 19 a agosto 23). Se le nombró en ese mismo tiempo, miembro de una comisión constituida para que informase al Gobierno sobre la organización de la Biblioteca; y un año mas tarde (octubre 4 de 1901), aprobados el reglamento y el plan de catálogo metódico preparados y propuestos para ella por dicha comisión, fue llamado a formar parte del Consejo Directivo Honorario que debía cooperar en sus tareas con el Director de la Biblioteca. *

Su actuación en el periodismo y la política data de 1898 y ha sido intermitente. Fue ese año corredactor de *El Orden*, diario que acompañaba con su propaganda la reacción política y administrativa del gobernante Juan Lindolfo Cuestas. En la legislatura de 1902 a 1905 figuró como diputado en la oposición a este y reelecto para el período inmediato renunció la diputación por desavenencias con la mayoría de su partido y en la idea de emprender un viaje a Europa y publicar en Barcelona sus *Motivos de Proteo* ya terminados entonces. El Club Vida Nueva lo eligió presidente en 1907. Durante el gobierno ampliamente liberal y tolerante del doctor Claudio Williman fue nuevamente electo diputado en 1907 y 1910. En septiembre de este año asistió en representación del Uruguay a las fiestas con que Chile celebraba su centenario y pronunció en sesión solemne del Congreso Chileno un discurso que escuchado con delirante entusiasmo y trans-

* Sea público mi agradecimiento al doctor Felipe Villegas y Zúñiga, actual Director de la Biblioteca, por haber facilitado con suma galantería a la persona enviada por mi, la busca de estos datos y otros referentes a Francisco Acuña de Figueroa.

mitido telegráficamente a la prensa de Buenos Aires, le valió las mas expresivas felicitaciones de los presidentes chileno y argentino. Su actitud en disidencia cada vez mas acentuada, con la política del señor José Batlle y Ordóñez fue motivo para que en 1913 se le eliminase de la lista oficial de candidatos colorados. Desde 1912 es redactor en la sección política del *Diario del Plata*. El Círculo de la Prensa lo designó su primer presidente en 1909.

José Enrique Rodó se conserva soltero y vive en familia con su madre y sus hermanos, consagrado casi por entero a las letras. Sus obras no le han producido siquiera el bienestar necesario para trabajar en ellas sin preocupaciones mezquinas. Pueden encontrarse en *Motivos de Proteo* y mas claramente en *El mirador de Próspero*, pocas pero significativas palabras sobre este particular. Hay escritores que se confiesan al público sin ambajes ni pudor; Rodó no es de su número y por eso tienen sentido mucho mas hondo sus frases sueltas y escondidas que todas las declamaciones desvergonzadas. No habla de si mismo cuando presenta en *Impresiones de un drama* la situación general de los artistas, y sin duda por eso deja adivinar en cuanto expone lo que jamás hubiese declarado en otra forma. «No hay lugar — escribe — a temer que la codicia de dinero lleve a nuestros autores a un aplebeyamiento reprensible; no es el caso de recordar que *el vulgo es necio y pues lo paga*... etc.; no porque se trate de un vulgo que haya dejado de ser necio, sino porque se trata de un vulgo que no paga.»

Cada nuevo libro suyo ha sido un triunfo maś en su

carrera literaria. Su artículo *El que vendrá* publicado en 1896, a los veinte y cuatro años, fue su primer gran éxito y su consagración definitiva en el Uruguay; apenas aparecido Samuel Blixen lo reproduja en *La Razón* con los mayores elogios. *Rubén Darío* extendió a la República Argentina la celebridad ya conquistada en su patria. *Ariel* encontró camino abierto por las obras anteriores a España y toda América. El público agotó en pocos meses — caso único en el Río de la Plata — la primera edición de *Motivos de Proteo*. Todos los ejemplares de *El mirador de Próspero* fueron adquiridos por un librero la misma semana en que se puso en venta la obra.

La gloria ha acompañado al autor en su aislamiento. A medida que su fama se difundía en las naciones de lengua castellana, ha debido sentirse cada vez mas solo entre sus coterráneos. Renan, su maestro, repetía frecuentemente que la humanidad existe solo por sus cuatro o cinco mil espíritus capaces de nobleza y que «la vulgaridad de los hombres hace de la soledad moral, el lote obligado de quien los excede por su genio o su corazón.» El renombre está hecho siempre en su mayor parte de admiraciones ciegas o absurdas. Es muy posible que José Enrique Rodó le hubiese preferido la compañía amistosa de varias personas semejantes a el por su cultura y su inteligencia. En 1905, cuando todavía era Ariel su último libro, G. Martínez Sierra fantaseaba un retrato suyo que no se le parece en nada. «Sobre su persona —escribía— podemos acumular todas las imaginaciones simpáticas; podemos suponer la palabra vibrante, el acento efusivo, los ojos soñadores, la frente grave, la sonrisa grata, la

amable juventud y la madurez no menos llena de amabilidad, la lozanía del ingenio y la sal de la moderación, ya que así nos le muestra su obra, que es lo único que de el conocemos». Es curioso este retrato, porque está hecho de acuerdo con la obra y a pesar de eso no corresponde con el escritor. Rodó era ya entonces como se le puede ver en alguna fotografía de la época, de expresión adusta y reservada; sus facciones duras, sus ojos de mirada aquilina, todo su rostro decía una intención única: la de no entregar a nadie fácilmente el secreto de su espíritu. Sus maneras entonces como ahora, encerraban en la mas cumplida cortesía, el cuidado celoso de guardar contra la indiscreción ajena, el fuero de su intimidad. Tiene su vida como el rey hospitalario de *Ariel*, dos partes diferentes: una está en lo que libra al público, en sús obras, en su acción social y política; otra, en su existencia privada. No se le encuentra sino solo en las calles de Montevideo. Pasa entre sus conciudadanos, extraño a todos, descollante por su estatura, la cabeza erguida, el mentón casi apoyado en el cuello, los brazos largos y pendientes, las manos abiertas, con la rigidez altiva de una indiferencia que no mira a nadie porque a nadie busca.

Sus compañeros de todo instante son los libros; en ellos goza la asiduidad de toda grandeza humana, lo mejor de los mejores hombres. *El que vendrá* es el llamado anhelante de su espíritu que pasa en revista a cuantos ya vinieron y entre ellos no encuentra quien lo satisfaga plenamente. Ese brevísimo estudio, hoy desechado injustamente por su autor, es de sumo interés; porque en el

aparece informado al día de todo el movimiento literario moderno. Rubén Darío recogía en volumen *Los raros* ya conocidos por la prensa diaria el mismo año que José Enrique Rodó publicaba *El que vendrá*. Hay entre ambas producciones pocos y solo incidentales puntos de contacto; pero es curioso notar que Rodó, en Montevideo, no contento del todo con el modernismo, no es inferior cuando lo caracteriza, a Rubén Darío que vive en un centro intelectual mayor, en Buenos Aires, que ha estado en París, el foco de su formación literaria, que acepta y comparte entusiastamente las corrientes nuevas y será y ya es su primero y mas grande poeta en América.

El que vendrá es algo oratorio y por su reducida extensión poco profundo, poco preciso. *Rubén Darío* al contrario, destinado a estudiar un solo poeta en una sola de sus obras, aplica los procedimientos críticos de Gautier: sigue paso a paso hasta en su mas minuciosa labor al literato estudiado y en competencia con el, rehace maravillosamente en prosa, su poesía. No le basta a Rodó la simple información crítica; se propone abrigar en su alma todas las formas posibles de vida espiritual y se presta a las impresiones de una poesía ajena y contraria a sus ideales.

« Presumo tener — declara — entre las pocas excelencias de mi espíritu la virtud literariamente cardinal, de la amplitud Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas a dondequiera que nos llame la irresponsable voluntariedad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones. Busco de intento toda ocasión de hacer gimnasia de flexibilidad... »

Ningún poeta americano ha sido estudiado hasta ahora con la simpatía y el acierto con que José Enrique Rodó, partidario del arte social y humanitario, presenta á Rubén Darío, poeta celoso de la Belleza pura y extraña a toda intención útil o moral.

Después de su *Rubén Darío* solo ha hecho un nuevo estudio de escritor, el de *Montalvo*. El primero fue para el crítico según sus mismas expresiones un ejercicio de gimnasia, un ensayo de flexibilidad intelectual. Rubén Darío no correspondía a sus anhelos mas hondos: carecía de interés humano. En Montalvo por lo contrario, ve «la típica representación del escritor, en la integridad de facultades y disciplinas que lo cabal del título supone». Una cosa sola es igual en los personajes estudiados: el arte de la palabra, la perfección de la forma. A los ojos de Rodó no hay tras esto en *Prosas profanas*, mas que una curiosidad exquisita de superficial y rara belleza; en cambio la obra de Montalvo encierra viva y atormentada en sus páginas, el alma entera de un hombre excepcional y con ella, mezclada a sus afanes, a sus luchas, a sus derrotas, a sus triunfos, la historia de un pueblo americano. La crítica en *Rubén Darío* es un paseo a través de la poesía; en *Montalvo* es la resurrección de un escritor y su tiempo,

Aunque José Enrique Rodó no la hubiese declarado sería evidente en su obra la preferencia por los literatos moralistas y filósofos. El mismo después de sus primeros artículos sobre literatura se dedicaría a la propaganda social.

Desde un principio había entendido «por crítica, no

solo la expresión segura y ordenada de un juicio, sino una amplia forma literaria capaz de contener además un episodio cualquiera de esos viajes que llamamos lecturas, una impresión, una producción refleja de arte, una nota de simpatía, el eco personal de un sentimiento que vibra en el alma de los tiempos». En estas palabras está perfectamente indicado lo que serán años más tarde, *Ariel* y *Motivos de Proteo* y precisada la manera en que estas obras pueden considerarse como una forma nueva de la crítica.

«La crítica — dice Anatole France — es en el orden cronológico la última de todas las formas literarias; ella acabará posiblemente por absorberlas a todas. Conviene admirablemente a una sociedad muy civilizada, rica en recuerdos y de tradiciones ya largas. Es particularmente propia de una humanidad curiosa, sabia y culta». Así es en efecto: la crítica supone un conocimiento doble, el de la vida sorprendida en las cosas y el de la vida estudiada en los libros. El verdadero crítico multiplica en su espíritu, con los recuerdos atesorados en las obras ajenas, las impresiones que recibe: los ruidos exteriores despiertan en su memoria voces de filósofos y poetas; cada nota del mundo resuena para el, con el acorde humano de una música hecha de pensamiento y de belleza. José Enrique Rodó está definido en estas frases. Nadie tiene como el entre cuantos hablan castellano, el don singular de resumir en sus obras, sin romper la harmonía de las ideas, la riqueza de una erudición, no seca y árida a la manera de los cadáveres preservados contra la descomposición pero abandonados á la muerte, sino

viva y amable como las vírgenes resucitadas en la frescura de su juventud o como aquella Bella-durmiente-del-bosque igual después del sueño centenario, a la novedad de la primavera y de la flor. «Perdura en las paredes del vaso — escribe el mismo en los *Motivos de Proteo* — la esencia del primer contenido; de modo que el licor nuevo que viertes se impregna de esa esencia; y cuantas veces mudas el licor, tantas otras veces se mezcla con el aroma propia del nuevo, el dejo del que fue servido antes que todos». Su pensamiento y su frase, trabajados con la sabiduría y el arte mas seguros y sutiles, parecen piedras preciosas irisadas por distintas luces y al mismo tiempo maravillosamente deslumbrantes en su colorido propio.

José Enrique Rodó no es un escritor espontáneo de expansiones fáciles y vuelo arrebatado. La reflexión serena, cualidad de filósofos que distinguió en el mundo a la juventud madura y eterna de Grecia, es el carácter eminente de su obra lozana y vigorosa. Toda ella está iluminada por una radiación clara de ideas encendidas en el calor del entusiasmo y meditadas con sosiego de gestación perfecta. El señorío de la inteligencia imperturbable se extiende en ella a todas las cosas y las aquieta con orden supremo en lúcida harmonía. Ningún desconcierto de inhabilidad o abandono altera su equilibrio clásico. No es solamente exterior o formal esta actitud del artista; quien es sobre todo capaz de una labor inteligente en las letras, suele trabajar con preferencia en cosas del entendimiento y así lo ha hecho hasta ahora José Enrique Rodó. Sus primeras producciones son de estudio sobre

la literatura; casi contemporáneo de ellas, aparece *Ariel* que inicia un apostolado filosófico: literaria y filosófica, la obra entera de José Enrique Rodó, tiene siempre un fin especulativo o práctico; no deleita solo por el placer de la belleza, antes mira y persigue como principal objeto la enseñanza educadora del espíritu.

Su ideal irrealizable — el lo sabe — es hacer de cada hombre «un ejemplar no mutilado de la humanidad», «un cuadro abreviado de la especie» con «la conscien-cia de la unidad fundamental de nuestra naturaleza». Quiere para todos la plenitud de una vida propia no desviada en normas impuestas, de la idiosincrasia perso-nal, pero en lo posible abierta sin excepción ni mengua, a cuantos intereses levantan sobre las condiciones pura-mente animales, nuestra privativa condición humana. Ex-pone y dedica a la juventud de América, ese propósito en *Ariel*.

«Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos es-tímulos de la irracionalidad: es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, — el término ideal a que asciende la se-lección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perse-verante de la vida.»

Exhorta a toda una generación del continente pensando en el porvenir y en las cosas mas altas de la vida indi-vidual y colectiva; es pues natural que sienta su ánimo sobrecogido por una impresión religiosa. «Pienso—dice— que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada.»

La obra de índole mas moral que doctrinaria, es de una amplitud sin precedente en América. La incitación a la idealidad constituye su único intento, pero mezcladas a ella hay interesantísimas consideraciones sobre el carácter de la vida pagana y del cristianismo, sobre la concepción democrática, el estado actual de Norte-América y el futuro posible de la civilización sudamericana. El quisiera ganar para los destinos continentales, el espíritu cristiano «en los moldes de la elegancia griega» y presenta, demasiado rápidamente, es cierto, pero con magistral brevedad, a las dos tendencias contrarias en páginas deliciosas.

«Hubo una vez en que los atributos de la juventud humana se hicieron, mas que en ninguna otra, los atributos de un pueblo, los caracteres de una civilización, y en que un soplo de adolescencia encantadora pasó rozando la frente serena de una raza. Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven. «Aquel que en Delfos contempla la apiñada muchedumbre de los jonios — dice uno de los himnos homéricos — se imagina que ellos no han de envejecer jamás.» Grecia hizo grandes cosas porque tuvo, de la juventud, la alegría que es el ambiente de la acción, y el entusiasmo que es la palanca omnipotente. El sacerdote egipcio con quien Solón habló en el templo de Sais, decía al legislador ateniense, compadeciendo a los griegos por su volubilidad bulliciosa: *No sois sino unos niños!* Y Michelet ha comparado la actividad del alma helena con un festivo juego a cuyo alrededor se agrupan y sonríen todas las naciones del mundo. Pero de aquel divino juego de niños sobre las playas del Archipiélago y a la sombra de los olivos de Jonia, nacieron el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la curiosidad de la investigación, la conciencia de la dignidad humana, todos esos estímulos de Dios que son aun nuestra inspiración y nuestro orgullo. Absorto en su austeridad hierática, el país del sacerdote representaba en tanto, la senectud que se concentra para ensayar el reposo de la eternidad y aleja con desdeñosa mano, todo frívolo sueño. La gracia, la inquietud están proscritas de las actitudes de su alma, como del gesto de sus imágenes la vida. Y cuando la pos-

feridad vuelve las miradas a el, solo encuentra una estéril noción del orden presidiendo al desenvolvimiento de una civilización que vivió para tejerse un sudario y para edificar sus sepulcros: la sombra de un compás tendiéndose sobre la esterilidad de la arena...»

«La idea cristiana, sobre la que aun se hace pesar la acusación de haber entristecido la tierra proscribiendo la alegría del paganismo, es una inspiración esencialmente juvenil mientras no se aleja de su cuna. El cristianismo naciente es en la interpretación—que yo creo tanto mas verdadera cuanto mas poética—de Renan, un cuadro de juventud inmarcesible. De juventud del alma, o lo que es lo mismo, de un vivo sueño de gracia, de candor, se compone el aroma divino que flota sobre las lentas jornadas del Maestro al través de los campos de Galilea; sobre sus prédicas, que se desenvuelven ajenas a toda penitente gravedad junto a un lago celeste, en los valles abrumados de frutos, escuchadas por «las aves del cielo» y «los lirios de los campos», con que se adornan las parábolas propagando la alegría del «reino de Dios» sobre una dulce sonrisa de la Naturaleza..»

La integración espiritual del paganismo naturalista y la piedad cristiana, que José Enrique Rodó sueña, satisface en el plenamente el amor del arte y la nobleza de las aspiraciones morales. No le basta el placer intelectual de la razón y la filosofía; también necesita y reclama para una emoción mas honda, un motivo, un objeto que no conocieron en la antigüedad clásica sino los hombres mejor dotados. A lo que la naturaleza da, pretende añadir lo que el misterio de lo desconocido niega. No es el deísmo abstracto de los filósofos ni una religión positiva, lo que su alma exige; un resto de la fe extinguida, que aun desechada la creencia, alienta en el sentimiento de una realidad superior a los bienes del mundo, pide para el vacío de la religiosidad sin religión, mucho mas que una idea y al mismo tiempo mucho menos que un rito: la presencia de lo divino en lo hu-

mano, la posesión completa de cuanto prometió a la esperanza engañada, el deseo infinito. El cristianismo le hace imposible la vida pagana y le falta con todo la fe del cristiano: ¿como aquietar su espíritu entre las dos tendencias contrarias? ¿que nuevo ideal despierta?

El no lo declara ni insiste lo suficiente en sus ideas madres, para que de estas pueda ser deducido. Confía al progresivo desenvolvimiento histórico el trabajo de la conciliación entre la antigüedad pagana y el cristianismo. «El porvenir — dice — sintetizará ambas sugestiones del pasado en una fórmula inmoral». Es evidente que le interesa mas la actitud humana que la concepción ideológica. Sobre la primera ha escrito a manera de introducción para la defensa de la democracia, unas cincuenta páginas; de la segunda apenas hay en todo el libro ligeras referencias. Quiere espíritus serenos curiosos con inteligencia tolerante, de cuantas manifestaciones de pensamiento se produzcan, ricos de *vida interior*, libres en el *ocio antiguo*. «No entreguéis nunca a la utilidad o la pasión sino una parte de vosotros» — aconseja. Pedro Henríquez Ureña * hace derivar de Boutroux y Bergson las tendencias espiritualistas de Rodó; es probablemente un error; la influencia de esos filósofos no había llegado aún a Montevideo, ni quizá a ninguna parte de América, en 1899, cuando en su *Rubén Darío* hacía el escritor uruguayo esta profesión de fe: «Yo pertenezco con toda

---

* *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, 1910. El trabajo del señor Henríquez Ureña, superior a cuantos he visto sobre Rodó, es el único destinado a explicar su obra y no solo como los demás, a elogiarla.

mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo, a la reacción que partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones mas altas». Su actitud ha cambiado muy poco desde entonces. Son todavía sus maestros, Taine y Renan; mas parecido al primero que al segundo por sus condiciones personales, prefiere la especulación libre y diversa de este al dogmatismo cerrado y seco de aquel. Le importan menos las ideas que el pensamiento.

Es en esto y en otras cosas, — pero no en el estilo a pesar de cuanto se ha dicho — un discípulo de Renan, «el mas amable entre los maestros del espíritu moderno». Quizás por eso, para no repetirlo inútilmente, pasa muy por encima ese punto y los demás principalísimos en que está con el de acuerdo, y se detiene al contrario, para rectificarla, en su opinión no compartida sobre la democracia. Así *Ariel* que hace del cristianismo una parte del ideal futuro, no expone las ideas de José Enrique Rodó a su respecto; el escritor se contenta con remitirse de paso a la interpretación de Renan. Su propósito es defender por un lado contra este y por otro contra el ejemplo de los Estados Unidos, el régimen democrático. Renan fue siempre poco o nada partidario del republicanismo; nunca admitió que el mejor gobierno fuera el de los mas, porque solo son patrimonio de los menos el saber y la prudencia. Confiar a la multitud la dirección de la política era a sus ojos un absurdo igual a someterle la ciencia y la filosofía. El pueblo está para el, encarnado en

Calibán, el monstruo de los apetitos bajos. Rodó le opone el genio de las idealidades, Ariel, porque piensa — o pensaba entonces — que si la democracia tiene al pueblo como principio y fin del gobierno, también cuenta entre sus medios, la jerarquización de los individuos según las aptitudes y gracias a esta, el imperio del espíritu y las ideas sobre los bajos impulsos de la animalidad. La experiencia de Estados Unidos, república ya constituída y entregada a un utilitarismo grosero, no pesa nada en su optimismo confiado y seguro. El examen de Norte América hecho con imparcial exactitud, le arranca una protesta contra su presente; pero en ella va envuelta una esperanza para el porvenir. «La obra del positivismo norteamericano — afirma — servirá a la causa de Ariel, en último término.»

Es extraño que Rodó no haya ni siquiera esbozado en su disertación, el sistema de la república utópica, regida por la inteligencia, que su confianza en los hombres opone al escepticismo incrédulo de Renan. Sus palabras y sus esperanzas sobre el reinado posible de la ciencia y la virtud en la democracia, deslumbran pero no aquietan la incertidumbre perpleja de los espíritus que evocan sin resultado contra la política de Calibán, la magia impotente de Ariel. El no ha dicho de que modo es factible su ideal; como pueden convertirse en realidad sus ilusiones. Esta era toda la dificultad del asunto y ella queda en pie, intacta. También Renan hubiese querido una república sin privilegios injustos. Lo que el buscó en vano es precisamente lo que Rodó no ofrece: el medio de sustituir a Calibán por Ariel en el gobierno de los pueblos.

Cuando Rodó escribía las páginas de *Liberalismo* y *jacobinismo*, tal vez había perdido ya mucho de su fe democrática. Es el mismo, su amor del pensamiento, de la libertad, de la justicia; pero en cada línea estalla con violencia irrefrenable la lucha abierta entre los impulsos ciegos de las multitudes y el ideal sereno de una filosofía solo asequible a los espíritus superiores. Rodó tuvo la altivez heroica de señalar bajo su propia bandera un fanatismo igual al contrario: el fanatismo de los que niegan sin razón, opuesto pero idéntico, al fanatismo de los que creen sin ella. ¡El que lo esperaba todo de la democracia, de la influencia del espíritu y la cultura, dijo entonces a un orador del pueblo, que sus éxitos crecerían a medida que bajase el nivel intelectual de sus exhortaciones! Quien así piensa está evidentemente muy lejos de ver en el pueblo una fuente inexhausta de energías fecundas sometidas a la inteligencia, y menos todavía una encarnación de Ariel. En *Bolívar* publicado mucho mas tarde que las obras indicadas, la nacionalidad y la democracia son para los pueblos de América, necesidades imperiosas que solo el genio de un hombre superior realiza. La multitud cuenta en ellas menos que el barro dócil en las manos del artista; es la piedra dura que resistiéndose al trabajo fácil impone el uso del martillo y hiere con su natural aspereza a quien modela en ella una forma del pensamiento, una expresión de la vida.

Nada permite creer que ahora en un futuro próximo, sea posible el gobierno republicano soñado por Rodó. En el fondo el y su maestro Renan quieren una misma cosa con nombres distintos; los dos claman por una or-

ganización social justa, noble, que en vez de permanecer estancada en la ignorancia grosera y el instinto brutal, se desenvuelva sin descanso con el pensamiento de las inteligencias mas altas y fecundas. El gobierno será siempre de los mas aptos para conquistarlo, no de los mas preparados a ejercerlo. No por esto ha de condenarse la democracia. Ella es fuerte; ella es, y su existencia es su mejor razón de ser. Nada asegura que un cambio imposible beneficiase a la humanidad. Renan lo reconoció así: «Amo a Próspero — ha escrito — pero no a las gentes que lo restablecerían en su trono. Calibán mejorado por el poder, me gusta mas... Conservemos a Calibán.» No hay que desesperar de sus destinos; se ha dicho y es verdad a pesar de todo, que las ideas gobiernan el mundo. «Lentamente, pero siempre, la humanidad realiza los sueños de los sabios.» * Quizás conviene que la política permanezca cerrada a la intervención directa de los espíritus superiores para que se consagren por completo sin trabas ocasionales, a la ideación magnífica y libre. Siempre dará mas a la vida humana una libro como *Ariel*, que un decreto firmado por un ministro aunque este se llamara por acaso no probable, José Enrique Rodó. No ha habido en el mundo obra política alguna semejante por sus efectos a los *Orígenes del Cristianismo*.

Renan y Guyau son los pensadores mas citados en *Ariel*. De ellos provienen su tendencia idealista y generosa

---

* Anatole France. Discurso pronunciado en la inauguración de la estatua de Ernesto Renan, en Treguier, el 15 de septiembre de 1903. En el figura la contestación de Pallas Athenea a la *Oración de la Acrópolis*. Quien no la conozca, ignora un mensaje tan divino por su belleza como los labios en que está puesto.

y su optimismo inalterable, del primero sobre todo, la amplitud ecuánime de una tolerancia que respeta en las ideas contrarias la dignidad del pensamiento; del segundo, la estructura general de la forma y el gusto por las imágenes desarrolladas a la manera de símbolos o alegorías, como el cuento del rey hospitalario y la sala inaccesible, o el mas breve de la leyenda monetaria *Esperanza*. Ni una sola vez asoma en todo el libro la bonhomía desenfadada y frecuentemente irónica de Renan; José Enrique Rodó es un pensador grave, de inclinaciones oratorias; la seriedad de un convencimiento profundo y afirmativo lo distingue de Renan; la impasibilidad, o talvez mejor dicho el impersonalismo voluntario, lo aleja de Guyau. Su estilo, admirable expresión de sus ideas y sus gustos, no dice nada, absolutamente nada acerca de sus emociones íntimas. Renan tiene la palabra confidencial marcada por una sonrisa de bondad e ironía y Guyau infunde a su cordialidad un dejo de tristeza; Rodó pertenece a otra estirpe de escritores: su frase comunica al lector exactamente, perfectamente, lo que el quiere darle: su pensamiento puro; en ella no aparece nunca el hombre, sino a lo mas el artista en la habilidad portentosa de la expresión.

Rodó se ha retraído como Flaubert, de su obra. Esta se prestaba naturalmente a ello; porque está hecha de ideas y en las cosas de la inteligencia normal no caben por lo menos como en lo sensual y en lo sensible, idiosincrasias personales. Sin embargo bien pudo el autor, si lo hubiese querido, mostrarse en la forma que da vida a su pensamiento, y no lo ha hecho. Es pues necesario buscarlo en sus producciones por modo indirecto y en la seguridad de no descubrirle mas que a medias.

Confiesa José Enrique Rodó en la última página *Motivos de Proteo* que en ellos está su alma, que «el libro es su verbo fiel y tiene su acento. El libro y ella son uno: un libro que se escribe, o es papel vano, o es un alma que teje con su propia substancia su capullo». Después de esta declaración parecerá fácil a quien no lo haya intentado, el descubrimiento del autor a través de su obra. La empresa es ardua sin embargo, lo mismo para los detalles exteriores que para la intimidad y los caracteres esenciales de su espíritu. Leed en el capítulo CLVII como describe la llegada turbulenta del invierno y creeréis que el autor vive en el campo, entre árboles, con un molino de aspas al alcance de la vista, junto a un largo camino polvoroso por donde pasa tarde a tarde una moza con su vaca. Leed sus consideraciones sobre los viajes y acaso le tendréis por un peregrino perpetuo. Os engañaría esa doble presunción: Rodó vive en el centro de la ciudad vieja y solo ha recorrido en el mundo las calles de tres o cuatro capitales sudamericanas. Buscad si lo preferís, los rasgos mas salientes del hombre en sus ideas: su vocación, sus aptitudes, en su estudio de las aptitudes y las vocaciones. Como en la fábula virgiliana serían acá necesarios los consejos mañosos de Cirene para aprisionar a este nuevo Proteo mas diverso y mas inaprehensible que el antiguo.

«Reformarse es vivir»—enseña, y al mostrarlo con sagacidad estudiosa y paciente que ni se fatiga en las dificultades ni descansa en los aciertos, dice las vocaciones, su trabajo oculto, su insinuante inquietud, sus cambios, sus engaños, sus fiebres fecundas, su revelación deslumbrante, su marasmo, su acabamiento, las influencias deli-

cadas y confortantes del amor, los milagros de la voluntad omnipotente. Nunca espíritu alguno ha movido su pensamiento con mas ágil libertad acerca de tales temas. No hay norma que lo encierre ni límite que se le oponga. Todo se abre en perspectivas luminosas a la curiosidad diligente de un intelecto dueño absoluto de si mismo y de la sabiduría humana. El autor pasa y nos lleva sin apresuramiento, de la reflexión a la anécdota, del cuadro vivo a la filosofía, y no hay cosa del cielo, de la tierra o del hombre, que en llamándola su palabra, no aparezca transfigurada por la magia del arte, en visión de belleza. Sus evocaciones recrean los pensamientos y las imágenes en una atmósfera de claridad en reposo. Para ellos

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada;

porque en *Motivos de Proteo*, como en *Ariel* y mas aún, todo lo ilumina y concierta en harmonía perfecta aunque libre, una inteligencia soberana. El Proteo de José Enrique Rodó no se agita y renueva con los movimientos bruscos de la vida épica o dramática; sus cambios lentos o rápidos, jamás quiebran una línea de hermosura y tienen la elegancia diestra de las actitudes y el gesto que acentúan sin artificio los primores y el carácter de las cosas bellas.

La vocación tal como José Enrique Rodó la enseña, no tiene sino excepcionalmente voz de imperio absoluto. Vive escondida, o mas bien espera un llamado en el fondo obscuro del alma, para empezar a vivir y son pocos los que penetran hasta la intimidad del propio ser y allí

la descubren y hacen efectivamente suya. «Ni aun cabe en la mayor parte de los hombres, la idea de que fuera posible saber de si mismos algo que no saben. ¡Y esto que ignoran es acaso, la verdad que los purificaría, la fuerza que los libertaría, la riqueza que haría resplandecer su alma como el metal separado de la escoria y puesto en manos del platero!...» Descubierta en el secreto misterioso del alma la inclinación de la personalidad, es nueva empresa, no menos ardua, seguir sin desvíos su ruta ignota y acertar con las aptitudes que ella exige para la realización adecuada y completa de sus inciertos ideales. ¡Tres veces feliz quien bien se conoce y ve con exacta precisión la obra a que su destino lo impulsa y dispone de las facultades necesarias para cumplirla! La naturaleza no prepara sino a medias el trabajo del hombre; sus dones ciegamente repartidos obligan al esfuerzo. No son frecuentemente parejas la inspiración y la aptitud; para acomodarlas hay que empeñarse en tremendas luchas de heroísmo silencioso contra dificultades que parecen nimias, porque deshechas no dejan rastro, y así tras las fatigas del combate arrebatan vencidas, las glorias del triunfo.

La complejidad inapreciable del humano espíritu incesantemente renovado y la riqueza portentosa de la cultura son a un mismo tiempo los veneros de la originalidad y la perfección y las sirtes funestas que las defienden contra los atrevimientos fáciles. Es igualmente difícil y necesario entrar en si mismo y no perderse entre los demás. Nuestra continua transformación espiritual escapa a la mas atenta solicitud; es un microcosmo inexplorable lo que está en nosotros debajo de nuestra consciencia. Por

otra parte la vida ha multiplicado tan diversamente a nuestro rededor los encantos de su versatilidad prodigiosa, que nos arrastra y dispersa en pos de sus bellezas con halagos no groseros sino grandes, que disipan todo lo que somos y hasta la voluntad de ser lo que nuestra naturaleza quiere. Cuesta negarse a una forma cualquiera de la vida y prestarse a todas es renunciar a la verdaderamente nuestra. El diletantismo es escollo fatal para las almas sensibles al goce de vivir renovándose. El «nos representa hoy en lo mejor que de característico nos queda, y es en algún modo, la forma natural de los espíritus contemporáneos, como fueron la intolerancia y la pasión la forma natural de los espíritus en las épocas enterizas y heroicas.» Solo vale contra el peligro de sus tentaciones mas fuertes que todo embate, la voluntad activa que no ceja en el propósito ahincado y firme de mantener incólume en su idiosincrasia, a despecho de los atractivos disolventes, la integridad del espíritu.

Jamás artista alguno ha reconocido en la voluntad, el poder enorme que José Enrique Rodó le atribuye. Ella a sus ojos, fija y encauza la evocación, escuda y dirige la personalidad, conquista y gobierna la aptitud; es en una palabra, reina y señora de la vida y el arte. Dios mismo no puede tener una facultad mas alta.

«Si existes — le dice — como fuerza libre y consciente de tus obras, eres como yo, una Voluntad: soy de tu raza, soy tu semejante; y si existes como fuerza ciega y fatal, si el universo es una patrulla de esclavos que rondan en el espacio infinito teniendo por amo a una sombra que se ignora a si misma, entonces yo valgo mucho mas que tu; y el nombre que te puse, devuélvemelo, porque no hay en la tierra ni en el cielo nada mas grande que yo!»

Sería absurdo juzgar por estas ideas madres entresacadas a *Motivos de Proteo*, la riqueza de la obra. Este resumen presenta apenas como en esqueleto, algunos de sus puntos fundamentales, y es maravilla evidente el trabajo y la abundancia de asuntos con que está hecho el libro. Cada observación trae consigo un recuerdo histórico o un desarrollo imaginario de sucesos o personajes, —anécdotas o retratos que brotan en las páginas por ensalmo de un pensamiento y viven con el para manifestarlo plenamente como vive en las parábolas evangélicas la enseñanza divina. «Todo se trata por parábolas» — escribe José Enrique Rodó con Marcos el evangelista, y en efecto, siempre algún relato acompaña el desenvolvimiento de su tesis, ya para probarla con la autoridad de un hecho real, ya para divertir la atención y entretenerla en el descanso de una fábula sencilla y provechosa. Hay en estas invenciones breves y magistrales que interrumpen el tema sin apartarse de el, un arte sutil y alejandrino, hijo de la erudición inteligente y retirado por su delicadeza, de la vida. Destinadas a patentizar un pensamiento, son aéreas como este y participan de su naturaleza; todo en ellas es de esencia ideal y literaria: el fin, el origen, los personajes, las situaciones.

El autor ha elegido entre todas sus parábolas — y no sin causa — para la *Biblioteca de obras famosas*, la de *Los seis peregrinos*. Una misma vocación los llama a predicar el evangelio de Cristo en la ruta seguida a través del mundo por las conquistas de Alejandro. Emprenden los seis el viaje para encontrarse con su maestro en el punto de partida; pero solo dos llegan al término.

Cuatro han desistido de su primer propósito a lo largo del camino: uno por compasión de los hombres a quienes tenía que abandonar; otro, por amor del arte y la belleza paganos; el tercero, por los placeres de la carne sensual; el último, sin motivo aparente, que también es real motivo, por desgano, por desilusión, por cobardía, por abandono a la naturaleza. Solo arriban pues al lugar convenido, Agenor que peregrinó como sonámbulo, e Idomeneo que se detuvo complaciente y complacido con los otros discípulos, para ayudar a los que sufren y trabajan, para oír el canto del poeta y gustar el espectáculo de la tierra fecunda.

«Y así junto al maestro que representaba para ellos la verdad, inmunes de las tentaciones a que habían sucumbido los discípulos que veleidosos o cobardes, no continuaron el camino, partieron: Agenor, el entusiasmo rígido y austero, la sublime obsesión que corre arrebatada a su término, con ignorancia o desdén de lo demás; Idomeneo, la convicción amplia, graciosa y expansiva, dueña de sí para corresponder, sin mengua de su fidelidad inquebrantable, al reclamo de las cosas: el convertido de Atenas que de paso para su vocación, supo atender a las voces con que lo solicitaron la caridad, el arte, el trabajo, la naturaleza, y que de las impresiones recogidas en lo vario del mundo formaba, al rededor del sueño grande de su alma, un cortejo de ideas...»

Si en alguna parte de su obra está José Enrique Rodó, es en este cuento, y es también indudable que el se ha visto a si mismo en el peregrino de vocación segura y alma hospitalaria y noble. Nadie le contestará nunca, no ya la amplitud de espíritu que da entrada a cuanto se llega a el o cruza a su paso y alcance, sino tampoco—y esto es mucho mas—su ardor entusiasta por saber de

todo íntimamente. Sin embargo si es posible una fusión entre el alma de Idomeneo y la de Lucio el peregrino a quien el arte del cantor oído en la mitad de la jornada, embelesa y cautiva con las ficciones de un ideal maravilloso, — en esa mezcla se hallaría mejor que en solo Idomeneo, la representación exacta de este escritor. En Lucio hay una apostasía y no es por cierto en ella donde puede encontrarse la semejanza aludida, pero hay también como un encantamiento del arte: la belleza de creación humana triunfa en el, de la realidad y la vida; y aquí, en esta sumisión del espíritu al poder inmenso de la poesía, si se la atenúa y corrige convenientemente por la subsistencia de una vocación personal, puede y quizás debe reconocerse uno de los resultados que ha producido en el pensamiento de José Enrique Rodó, su cultura extraordinaria. El dirá contra Lucio, con Idomeneo después de haber escuchado al poeta: «Tu fe era débil; yo siento magnificada y victoriosa la mía; yo guardo para mi el dulzor del canto, y como se arroja la corteza de la almendra, desecho la vanidad de la ficción»; el mostrará con orgullo entre «el cortejo de las ideas formadas con las impresiones recogidas en lo vario del mundo», «el sueño grande de su alma»; porque efectivamente, en su espíritu seducido por la contemplación perpetua de la belleza artística, la fe propia persiste entera y fecunda y se traduce en obras originales. Esto con todo, no impide que para el sea una realidad siempre tan próxima a su pensamiento como el mundo y la vida, el pensamiento ajeno. En *el cortejo de las ideas* que acompañan *el sueño* de Rodó son tanto como las flores del camino, o tal vez mas, los recuerdos literarios.

La suya es mas bien que flor de naturaleza, flor de sabiduría. José Enrique Rodó no se contenta en efecto, con exponer las cosas como las hubiera sentido a no conocer en el arte una característica expresión de ellas. Las dice con doble trabajo y mérito, sin faltar en lo mas mínimo a la exactitud y al mismo tiempo recordando en su forma, de algún modo, las notas reelevantes que filósofos y poetas han hecho inseparables del asunto No se puede ser un pensador moderno sin estudios vastísimos; siempre se estaría en el mismo punto de arranque si por exigencias de una originalidad absoluta y mal entendida hubiese que excluir de la propia labor, las conquistas ajenas. La extrema cultura es condición ineludible para quien no se resigne a ser en lo intelectual un rezagado. Hay por otra parte doble placer en percibir conjuntamente un pensamiento nuevo y otro ya conocido. Cuando Rodó habla de los aromas que el vaso conserva y confunde, recuerda oportunamente a Renan y asocia en sus palabras al sentido claro de una idea nueva, la impresión vaga y dulce del maestro amable y su filosofía resumida en su dicho célebre: «Vivimos del perfume de un vaso vacío». Tal otra frase, — para citar un ejemplo distinto en todo al anterior, — la que muestra como el sueño «usa un hermoso modo de rendir parias al poder voluntario» recuerda en su agudeza, el ingenio penetrante y artificioso de Gracián. Aunque por excepción tal vez única, estas influencias extrañas llegan a informar todo un capítulo en *Motivos de Proteo*. ¿Acaso no parecen de Martínez Sierra, y no podría el alma de este disputar por suyas al arte magistral de José Enrique Rodó, las dos páginas del

capítulo XV, tan frescas, tan suaves, tan efusivas en su familiaridad, tan corrientes y claras en su fluidez?... La riqueza de una erudición derrochada sin miramientos y el gusto de imprimir en las ideas las cualidades que hubiesen adquirido al pasar por el pensamiento de los escritores predilectos y así dotarlas en su novedad preclara, de una progenie ilustre, son en las producciones de José Enrique Rodó notas de refinamiento o diletantismo, algo como la parte que pudiera tomar Lucio en las empresas de Idomeneo. Se comprende que el cuide la vocación como lo hace en sus *Motivos*, por el peligro en que está la suya en ese empeño mortal de asimilaciones sucesivas y continuos cambios; se comprende también que no siéndolo en el fondo, parezca a veces un simple diletante, porque tiene sin la esencia del diletantismo, muchas de sus condiciones y caracteres; y se comprende por fin, que no cediendo libremente a los movimientos de su naturaleza, requiera la vigilancia segura de una voluntad atenta a preservar de todo extravío, su idiosincrasia.

Es verdaderamente heroico el esfuerzo tenaz con que trabaja sus obras hasta agotar antes que su constancia, la posibilidad de mejorarlas. Necesita de la misma inexhausta voluntad que lo mantiene en su labor encarnizada, para desprenderse de ella y abandonar insatisfecho aún y siempre la página definitiva.

• Imaginar lo perfecto y esforzarse hasta la heroicidad por alcanzar un rayo de su lumbre, pero no lisonjear este amor contemplativo con la esperanza de la posesión, porque es amor de estrella que está en el cielo; alimentar el sueño de perfección, limitándolo por la experiencia

y el sentido de las propias fuerzas, para saber el punto en que la tensión a que las sometemos ha agotado su virtualidad y después de la cual toda porfía será vana; y llegado este momento acallar los demonios burladores y malignos que en gárrula bandada, nos bullen dentro de la imaginación, mofándose de lo que hemos hecho y excitándonos a romperlo o abandonarlo; quemar en tal instante las naves de la voluntad ejecutiva y obligarse a terminar la obra y a confesarla por propia ante nuestra conciencia y ante los demás, como se confiesa y reconoce al hijo, sin mirar lo que el valga: este es el modo como el sueño de perfección puede conciliarse con la actividad resuelta y fecunda.»

José Enrique Rodó no compone y escribe al mismo tiempo sus libros. Concibe primero el plan, la idea madre; va después apuntando poco a poco en pequeñas hojas a medida que le pasan por la mente, los pensamientos oportunos. Así forma en páginas hacinadas, el material, la cantera de sus futuras extracciones proficuas. Esta parte de su labor es fácil: de el exige únicamente la atención necesaria para sorprender y fijar las ideas que brotan muchas veces inesperadas, solas, sin antecedentes conocidos, prontas a disiparse como nacieron. Sigue a esta primera etapa, otra que es al contrario de lucha tremenda: la redacción, la escritura. Ella está descripta por el autor en *La gesta de la forma*.

Años enteros de asidua consagración a las tareas literarias han hecho de José Enrique Rodó con sus naturales dotes, uno de los mas hábiles prosistas castellanos. Su estilo es un prodigio de maestría. En el cultiva casi exclusivamente la virtud expresiva de la palabra, la dicción perfecta. Nada habría que agregar en este punto a lo dicho, si la sobresaliente aptitud del escritor no fuera a veces para sus lectores motivo de confusión y dificultad.

A Rodó le es mas fácil escribir que al público entenderle. Su frase a veces demasiado complicada, se hace inaprehensible o distrae y pierde en sus miembros incidentales la atención necesaria para abarcarla en su conjunto. Esto que no es ciertamente un defecto sino para quien no puede vencer en la lectura las dificultades que el escritor ha vencido en la redacción, desluce para muchas personas el mérito del estilista. * Hay escritores de suprema perfección, asequibles a todos aunque sea para pocos el placer de gustarlos íntegramente; así en Francia Renan y en España Fray Luis de León. Ambos tienen el tipo de frase cuyo sentido va desarrollándose progresivamente de una manera musical. La frase de Rodó es de otro tipo; no es la música sino la arquitectura la que puede dar una imagen para representarla. El sentido no se va haciendo poco a poco en ella; para comprenderla es necesario haber percibido juntas todas sus partes. Por eso puede ser comparada a un edificio: tiene efectivamente la harmonía estable de las líneas que se traban en construcciones fijas, no la harmonía vaga y ondulante de la concepción musical. El mismo Rodó señala su propósito en los trabajos de la forma literaria cuando se confiesa empeñado en «devolver a la prosa castellana color, resalte y melodía y en henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos ni los realistas de la anterior centuria llegaron mas que a demediar, en la sintaxis y en el léxico».

Julio 14 de 1914.

* Es verdad sin embargo, que Rodó abusa a veces de las construcciones recargadas y multiplica excesivamente los miembros incidentales en algunas frases.

JULIO HERRERA Y REISSIG *

Se ha querido forjar a Julio Herrera y Reissig una leyenda maravillosa que perjudica su fama sin agregar ni un ápice al mérito de su poesía. Todas las noticias divulgadas sobre el son muy sospechosas; han sido dadas y recogidas por sus amigos en horas de constante fiebre, con precipitación y apasionamiento. Se le ha presentado como una víctima de su grandeza y como un enigma entre los hombres imbéciles y hostiles. Ciertamente la tierra no se transformó para el en paraíso, ni tuvo su vida entera, claridades luminosas de astro; pero su parte en el mundo fue en lo humano y social un envidiable lote de la fortuna y los misterios de su existencia son menos obscuros y hondos que otros callados y vulgares.

* Estas páginas odiosas no hubieran sido escritas jamás sin el temor de que las obras de Julio Herrera y Reissig esparcidas en los centros de enseñanza, pudiesen malograr en los espíritus no preparados a su lectura, los mejores dones naturales. Mediten los imitadores posibles, estas palabras de Maurice Barrès: «Ah! ne confondons point le goût de l'artificiel, la capacité de vivre plusieurs vies poussées toutes en beauté, avec l'hypocrisie d'un glouton qui se dégrade en vingt-cinq postures pour parvenir à un seul but.»

El autor hubiera querido juzgar al poeta—quizás lo haga algún día—solo por la mejor parte de su obra.

Es peligroso ayudar a la invención ingenua en el trabajo secreto de los prestigios extraordinarios. La verdad suele desquitarse improvisamente de las tramas urdidas contra ella. Basta su aparición para que el engaño descubierto induzca naturalmente a creer que se pretendió ocultar con el una realidad desfavorable.

Julio Herrera y Reissig nació en una de las familias patricias mas ilustres del Uruguay el 9 de enero de 1875. Disfrutó durante su infancia los años de mayor prosperidad en su casa y fue además el hijo predilecto de su madre doña Carlota Reissig: de este modo se hizo desde chico al regalo, al mimo, a la pereza. Se crió en una quinta junto al Prado. * Recibió de su familia y de los Padres Salesianos una educación de profunda religiosidad afectiva. Ayudaba en su niñez asiduamente a misa los domingos, mas que en la Capilla de los Salesianos, sus maestros, ** en la Iglesia del Cordón. Vivió siempre con sentimientos de exaltada piedad. Su instrucción regular acabó demasiado pronto.

En marzo de 1890, cuando el tenía quince años, su tío Julio Herrera y Obes fue elevado a la presidencia de la República entre las aclamaciones unánimes de cuantos representaban moral e intelectualmente la honestidad opuesta al abuso, el pensamiento proclamado contra el atropello. Nunca estuvo la política nacional, en la confiada espectativa de todos, mas cerca de las normas y los prin-

* No nació en ella como se ha dicho, sino en la Nueva Ciudad, esquina de las calles 18 de Julio y Dayman. Tenía ya varios años cuando su padre, don Manuel Herrera y Obes adquirió la quinta.

** También es equivocado que estudiara en el Seminario con los Padres Jesuitas.

cipios republicanos. Julio Herrera y Obes, arrestado y deportado a la Habana, con José Pedro Ramírez, Juan José de Herrera, Aureliano Rodríguez Larreta y otros, por el despotismo de los gobiernos cuarteleros, en el momento preciso en que el poeta llegaba al mundo (enero y febrero de 1875), iniciaba con su presidencia, para la opinión pública, en reacción contra el pasado tumultuoso, una era de sincero civismo. La realidad desmintió desgraciadamente esas esperanzas. Herrera y Reissig presenció aquel suceso ruidoso con el escaso discernimiento de la juventud. La ovación popular y el reconocimiento de los ciudadanos mas conspicuos pronunciaban triunfalmente su apellido. La tradición familiar de los Herrera revivía a sus ojos con una grandeza nueva igual a la antigua. Estas circunstancias debieron influir poderosamente en su espíritu haciéndole imposible o difícil para siempre la vida ordinaria en condiciones vulgares.

Entró por entonces y estuvo durante un año en las oficinas de la Aduana en calidad de meritorio con un sueldo mensual de quince pesos. A los diez y siete años de edad, tal vez a causa de sus primeros ataques de asma, se le envió por algún tiempo a la estancia del general José Villar en el Salto.

Era todavía un muchacho cuando empezó a componer versos; en 1898 dio a luz su canto *A Lamartine*; en agosto de 1899 fundó una publicación quincenal, *La Revista*, que le vivió hasta julio de 1900. En ella figuró como colaborador, Roberto de las Carreras, con quien trabó una amistad íntima, rota mas tarde con públicas y recíprocas acusaciones en una polémica personalísima. *La*

Revista hizo conocer y apreciar en seguida a Herrera y Reissig. El doctor José Pedro Massera, nombrado Inspector Nacional de Instrucción Pública, lo designó secretario de su despacho. El sueldo era exiguo: no alcanzaba en efectivo a cuarenta pesos; pero no desproporcionado a la tarea: su principal cometido, de pocos minutos, era recibir, entretener con buenas palabras y despedir a las maestras postulantes. Es fama que lo desempeñó con mucho agrado. En 1900 enfermó de gravedad, sin esperanza de mejoría, y se le declaró amenazado de muerte por una afección cardíaca incurable, de la que falleció después. Desde esa época, usó y abusó de la morfina para calmarse el tormento de sus anhelaciones espantosas.

A fines de ese año intervino activamente en la política y pronunció un discurso—después publicado en folleto—contra la unificación del partido colorado auspiciada por el oficialismo. Se ha repetido varias veces que Herrera y Reissig «llegó afortunadamente tarde a la vida» * para tomar parte en los asuntos públicos. Sería necesario creer que solo se llega a tiempo cuando se encuentra abierto el camino a las posiciones lucrativas, para sostener semejante aserto. En febrero de 1898 su tío Julio Herrera y Obes a quien el acompañaba con sus simpatías, era arrestado por orden de Juan Lindolfo Cuestas y desterrado a Buenos Aires; ¿llegó tarde para combatir los atropellos contra su partido y su familia? Por lo menos el no lo pensó así entonces. «¡Que vuestra sangre, oh juventud amiga,—exclamaba—sea el generoso vino que

* César Miranda en su conferencia sobre el poeta, leída y publicada en el Salto, y Juan Mas y Pi en la revista *Nosotros* de Buenos Aires.

restituya las perdidas fuerzas a nuestra colectividad! » « Los momentos son solemnes para la Nación y el Partido. » Dos años después, vencida para siempre la fracción colorada herrerista, el poeta se retiraba de la política donde ya nada le quedaba que hacer.

Entre octubre de 1903 y febrero de 1904, estuvo empleado en Buenos Aires, en los trabajos de un censo de esa ciudad, bajo la dirección del señor Alberto B. Martínez, quien por relaciones de familia lo llamó expresamente para eso. Vuelto al país, ingresó a la redacción del periódico nacionalista *La Democracia*, con sesenta pesos de sueldo; pero duró poco en ella; fue separado, según se afirma, por decisión o influencia del señor Carlos Roxlo que no soportaba ni su prosa ni sus versos. Lo contrario le sucedía a un grupo de jóvenes como Herrera y Reissig, que lo rodearon y constituyeron a la moda francesa, en el altillo de su casa de la calle Ituzaingó esquina Reconquista, un cenáculo de poetas, discípulos y admiradores: la *Torre de los Panoramas*.

« ¿Que es la *Torre*? — dice uno de ellos, Andrés Demarchi.— Una deteriorada buhardilla de un tercer piso de la calle Ituzaingó, a dos cuadras del Templo Inglés. Así se llama la buhardilla: *Torre de los Panoramas*... una cueva a la manera de aquellas que escarban bajo tierra los ratones; pero como en este caso no se trata de ratones, sino de poetas, la cueva es aérea, en pleno cielo... entre nubes... Desde sus ruinosas aberturas se veían largas fajas de mar, un mar inmenso, agitado y quejumbroso en los días invernales, azul como un ensueño, sosegado y pensativo en los largos veranos.» « Allí vivía Julio Herrera y Reissig; allí se reunían los eufonistas y los soñadores. Sus paredes estaban cubiertas de grabados de Gustavo Doré, arrancados de alguna vieja Biblia familiar. De allí el nombre. Al pie de cada grabado, un soneto. Doré ilustraba la *Torre* y sus eufonistas ilustraban a Doré.»

No es seguro que los grabados tuvieran como ilustración, sendas poesías. Hay quien los vio sin ellas. Tampoco es cierto que las estampas dieran el nombre panorámico; pues otro concurrente asiduo lo refiere a los paisajes y visiones del contorno: la ciudad, el mar, la lejanía agreste.

El cenáculo de Herrera y Reissig se aisló del mundo; en nombre de las ya viejas novedades modernistas despreció con la repugnancia de un refinamiento exquisito cuanto había de ordinario entre los hombres vulgares. Su pontífice máximo dictó, aludiendo a las opiniones de Víctor Pérez Petit, antiguo compañero de José Enrique Rodó en *La Revista Nacional*, el siguiente

« DECRETO

« Abomino la promiscuidad del catálogo. ¡Solo y conmigo mismo! Proclamo la inmunidad literaria de mi persona.

« *Ego sum imperator*. Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba...

« ¡Dejad en paz a los Dioses!

Yo, Julio.

Torre de los Panoramas »

Estas fáciles explosiones de orgullo y satisfacción de si mismo, cundieron de las letras y de la *Torre*, a toda la existencia de sus afiliados y a la ciudad. Uno de ellos se extrañaba de que la rutina pudiese tanto entre la pobre gente, que todos, día a día, almorzasen y comieran a las mismas horas. Herrera y Reissig escribió al Ministro de Relaciones Exteriores señor Antonio Bachini, solicitando que se le empleara en cargos públicos, una carta estupenda con estos párrafos:

«La ocasión la pintan calva y juzgo que sería del caso demostrarme en un acto que por todos lados me satisfacería, la confianza y la buena voluntad de V. E. y del señor Presidente, ya anticipadas en generosas promesas y en conceptos de sincera amistad. Se dice que acuden por centenares los postulantes y hasta que existe el candidato seguro por parte de V. E. y del señor Presidente. En todo caso yo que no he querido incomodar personalmente al señor Bachini y que desearía no se me confundiera con los tantos *cuantitativos*, acudo a la alta magnanimidad y luminoso criterio selectivo del señor Ministro, con todos mis escasos méritos... políticos y con la frente bien ancha y bien limpia, por si juzgare la hora digna de mis aspiraciones. No se que me dice el corazón de obscuro y negativo como la sentencia infernal del Dante; pero conste en el peor de los fracasos, que a mi no me han hecho, sino que *soy*; que es mas lo que merezco, que lo que he pedido, y que siempre daré mas de lo que se me ha dado.

«Mi ilustre amigo, el señor Bachini, en caso de serle grato, podría valientemente hacer valer mi nombre y mis palabras al señor Williman y tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig.

«Sin otro motivo lo saluda hasta la historia.»

Julio Herrera y Reissig reemplazó por antieufónico el apellido materno, con el de Obes, que tampoco en esta forma le pareció bien y usó a la manera del célebre filósofo Hobbes. Análogamente uno de sus secuaces, Pablo Minelli, de origen italiano, creyó ajustarse mejor a las tendencias parisinas, con nombre afrancesado y se llamó durante algún tiempo Paul Minelly.

A nadie alarmó en la ciudad pacífica el inocente desenfreno de los nuevos poetas. Ellos alborotaron dentro y fuera de sus casas, en todas sus cosas, para indignar al

---

* El texto de esta carta, del «decreto» que precede y de las palabras sobre la *Torre* escritas por A. Demarchi, está sacado del estudio acerca del poeta publicado en la revista *Nosotros* por Juan Mas y Pi.

público despreciado; pero nadie gritó en su contra y todo hubiese estado bien si no se hubiera llegado a excesos dolorosos y sangrientos.

En 1907 murió don Manuel Herrera y Obes, padre del poeta, que sostenía con su trabajo de empleado a la familia. Sus hijos varones resolvieron acudir todos juntos al mantenimiento de la casa común; solo Julio Herrera y Reissig juzgó impropia de él toda ocupación vulgar y de acuerdo con sus hermanos decidió separarse. Había vivido hasta ese momento, salvo cortas ausencias, en la casa de sus padres y al dejarla pasó a la de una familia amiga. Esta separación amistosa de los suyos le fue apenas sensible, porque tarde a tarde visitaba largo rato a su madre y sus hermanos. El mayor de éstos, don Manuel Herrera y Reissig, apadrinó su boda con la señorita Julieta de la Fuente (julio 22 de 1908).

Murió el poeta, el 18 de marzo de 1910, a los treinta y cinco años de edad. Hubo en su entierro varios discursos raros: un orador apostrofó a todos los presentes, porque semejantes a los cuervos, se congregaban junto al cadáver después de haber dejado al poeta en abandono durante su vida; otro lamentó la decadencia de los tiempos en la política y las costumbres asegurando que en épocas mejores el muerto hubiera ocupado, como sus merecimientos lo imponían, una banca de legislador; hubo mas aún, hubo quien dijo que lloraba al poeta y al amigo con un solo consuelo, con el consuelo de tener, al verlo inánime, la seguridad de que Julio Herrera y Reissig ya no podría sufrir un dolor igual al suyo cuando a su vez el orador muriese.

A los pocos meses (Julio 14 de 1910) una ley acordó por gracia especial a su viuda una pensión de seiscientos pesos anuales, y otra en 1913 (Julio 14) autorizó al Poder Ejecutivo para que adquiriera ejemplares de sus obras por valor de dos mil pesos. En la Biblioteca Nacional se reservan para el futuro cincuenta colecciones de sus poesías; las demás fueron repartidas entre las secciones de estudios secundarios de Montevideo, los liceos de campaña y varias bibliotecas (Decreto de marzo 3 de 1914). Ningún otro escritor uruguayo ha recibido un homenaje semejante.

La existencia de Julio Herrera y Reissig fue breve y físicamente dolorosa. Su corazón enfermo lo obligaba a reposo constante y de vez en cuando le producía un tormento espasmódico de ansias insufribles. A no haber sido esto hubiera debido considerarse el hombre mas feliz del mundo. Tuvo siempre a su lado personas que se desvivieron en su servicio adorándole. Se cuenta que ganaba la voluntad ajena con solo mostrarse en la naturalidad expansiva de su temperamento alegre y sociable. Pudo hacer que sus amigos admirasen a boca abierta en sus composiciones, hasta lo que no entendían. Era muy dado a bromas y estimaba poco a sus mas entusiastas compañeros; en cierta ocasión dijo de algunos a quienes alababa sin reparo en su presencia como grandes poetas, que eran criminales y tontos de naturaleza y que elogiándolos para que desfogaran en verso sus ímpetus e inclinaciones, evitaba que concluyeran en la cárcel o en la política y el parlamento.

Jamás se empleó en trabajos que entorpeciesen o dificultaran su producción literaria. Sin riquezas ni tareas mez-

quinas, se halló en el estado mas favorable a la poesía; porque tuvo que buscar en ella las satisfacciones que no le daba la realidad y pudo hacerlo en el ocio libre de su vida entera. Es inexacto que sus parientes considerasen como «un mal pasajero» * su entusiasmo por las letras: sus composiciones de escolar, sus cartas, sus primeros versos, todo le fue acogido con simpatía. Su padre lo llamaba en familia *el payador*. En la casa de la calle Ituzaingó tuvo puerta franca para todos sus compañeros de la Torre.

La cronología de sus obras no está aún fijada como es debido; hay que buscarla en los periódicos y las revistas. Julio Herrera y Reissig se inició en los trabajos literarios bajo la influencia de un romanticismo pomposo y declamador; sus producciones mas antiguas están llenas de versos resonantes y cosas enormes. Díaz Mirón fue su modelo mas de una vez: su paralelismo de pensamientos e imágenes en cada estrofa, es patente en *La musa de la playa* y en el saludo *A Guido Spano*. Roberto de las Carreras debió revelarle el modernismo: al principio lo rechazó en absoluto; mas adelante consintió en ver algo viable entre sus desarreglos y locuras. En octubre y noviembre de 1899 daba en *La Revista* su parecer sobre este punto, «Las extravagancias y el esoterismo de los raros, que se pasan la vida haciendo macabras con el idioma, inventando ritos en el laboratorio de sus imaginaciones enfermizas, merecen la mas severa condenación»

* César Miranda, conferencia citada.

—decía. «No se sabe—agregaba a propósito del simbolismo—si ha nacido o está por nacer aún. Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime». Hablaba en seguida con desprecio de los *exóticos* y los *anémicos*, de «la demencia imaginativa, la frivolidad pasajera... la fraseología insubstancial y el desaguisado de construcciones raras y atrevidas». Todo eso es «un verdadero vómito de extravagancias». «Los que hoy se llaman nuevos en literatura—añadía—no han inventado nada, sino que exhumaron lo que ya se conocía, que luego de conformado en la norma del espíritu actual y vestido con nuevas complicaciones, ha sido puesto en venta en los escaparates de la moderna bibliografía». De paso vapuleaba a Góngora, a Verlaine, a sus secuaces. Su ideal era un arte que reflejara el estado de la sociedad.

Con todo y contra todo esto, es posible entrever en sus mismas palabras la inconsistencia de estas opiniones. «En arte — proclamaba — todo, o casi todo es convencional. Las corrientes se desvían y cambian de curso a cada momento.» «¿Que es el gusto — preguntaba — sino una cantidad de alucinación que entra por los sentidos educados por tal o cual época y lacrados por convencionalismos mas o menos efímeros, que se desmienten unos a otros a cada paso, invocando el nombre de la Verdad?» Cuando así definía el gusto, en efecto, no hacía mas que descubrir su propio espíritu y estaba a punto de transformarse repentinamente de romántico en modernista desechando los *convencionalismos* de una escuela por los de otra. Leopoldo Lugones y Rubén Darío acabaron la obra comenzada por Roberto de las Carre-

rreras. *Holocausto*, *Wagnerianas*, *Psicología de unos ojos negros*,—mas tarde corregida y titulada *Los ojos negros de Julieta*—*Nivosa* y *Plenilunio*, aparecidas en los últimos números de *La Revista* (diciembre de 1899 a julio de 1900) y algunas composiciones incluídas en el volumen *Las pascuas del Tiempo*,—*Amor blanco*, *El hada Manzana*—corresponden a una inspiración y a una técnica nuevas, que provienen a través de Lugones, de Poe, Baudelaire y la moderna poesía francesa.

Hay en ellas abigarramiento de cosas heteróclitas. *Amor blanco* mezcla a una trabajosa aprensión mística del paisaje, invenciones de un infantilismo sin sentido común ni respeto de la inteligencia. *Wagnerianas* * revela un esfuerzo consciente hecho para romper las normas ineludibles del pensamiento; es la busca de lo estrafalario y de lo absurdo por el deseo de no ser razonable ni comprensible. Las golondrinas precisamente porque son las aves de mas suavidad en el vuelo, figuran las ideas de un espíritu iracundo; las flores de porcelana se convierten en jarrones de Etruria, porque Etruria es la región a que menos conviene su frágil delicadeza; el crepúsculo herido, lánguido por ser crepúsculo y débil por estar herido, canta un yambo, es decir el verso mas impropio de el, el de las imprecacciones tumultuosas; y ese yambo es el del cisne, el del ave que por su majestad serena, por su belleza impasible y fría hasta en las perversiones sexuales, no tiene yambo... ¿Para que multiplicar en vano estas indicaciones fáciles de hacer? Ellas muestran cla-

* El verso Wagnerianas está calcado sobre el que Rubén Darío usó en *El poeta pregunta por Stella*, con los miembros heptasilábicos convertidos en octosilábicos.

ramente que Julio Herrera y Reissig ha perseguido en lo raro una originalidad postiza. *Holocausto* superior a las otras composiciones citadas y con menos excentricidades, baudelariana por el espíritu y el desarrollo, está ahí como para advertir que el poeta era capaz de mantenerse en el límite de lo equilibrado y razonable. *El hada Manzana* utiliza algunos datos de leyenda bíblica para bordar sobre ellos en diversos estilos y con desiguales tonos, varias imágenes que responden a un mismo motivo, el amor. El poeta nos lleva a un castillo perdido en la noche.

...Como alma de plata,
Parece que piensa la triste laguna.
Haciendo una rígida mueca de piedra
Se asoma la luna...

Allí aparece un espectro que es Eva, y habla: Emplea para que no se la comprenda un lenguaje aritmético, sin sentido:

...Yo he sido
La sexual unidad: 1 y 2;
. . . . . .
Vivía desnuda y amaba dormida,
Sin saber que los brazos
Representan las dos unidades de carne
Que forman el Todo, que forman la Vida;

sin embargo no desecha la forma gastada y palabrera de los poetas de repetición

Nací una mañana. Su mágico efluvio
Vertía la joven, locuaz Primavera;

y apela porque sabe y puede hacerlo a novedades inauditas como estas:

Charlaban de amores, en lengua aromática,
Dos novios jazmines con voz doctoral...

Un dulce granado mostraba sus frutos
De donde salían rojos aneurismas...

A la influencia de Leopoldo Lugones sucede momentáneamente la de Rubén Darío en *Las pascuas del Tiempo* publicadas en 1901 por el *Almanaque artístico del siglo XX. Las pascuas del Tiempo*, cualquiera que sea su originalidad desde otro punto de vista, están hechas como las partes mas conocidas de *Prosas profanas* con una poesía descriptiva de exterioridad brillante y poco o ningún sentimiento y tienen su mismo aire de galantería y su aspecto frívolo y mundano. Aunque es *popular La fiesta de ultratumba* se realiza en un gran salón de trono, cargado de cortinas, espejos lunados, lámparas y estufas, con asistencia de pajes que visten dorado uniforme. Hay una solemne *Recepción instrumental del gran políglota Orfeo* con recuerdos de rondeles, encajes, suaves sedas de leves trajes, perfidias femeninas, amables y discretos galanteos, conspiraciones de abanicos y aventuras de estocadas. En *La gran soirée de la elegancia* danzas las Horas y los Meses en medio de una decoración lujosa y bonitas figuras de Watteau; cantan después unos y otras y por fin en *La terminación de la fiesta* se despiden con el mismo «aire suave de pausados giros» que ha acompañado sus danzas y sus cantos.

Es manifiesta en esta obra la influencia de Rubén Darío. El poeta entretiene en ella su espíritu en cosas ligeras pero difíciles y se interesa con un gusto puramente

intelectual y artístico en el artificio de las imágenes elegantes y curiosas, faltas de actualidad y transcendencia. Son cuadros de la vida de salón, vistosos y llenos de aparato, donde solo tienen valor el bien vestir, las maneras finas y las actitudes graciosas del buen tono y el saber hacer, sin preocupaciones de pensamiento ni hondas emociones. Hasta el metro de algunas poesías, precisamente el de las mas análogas a las *Prosas profanas*, es el dodecasílabo que Rubén Darío había acordado a los pasos suaves y lentos de las pavanas y gavotas.

La imitación parece intencional y deliberada como propia de un ensayo o un capricho. No son iguales únicamente el tema y los procedimientos; pueden señalarse otras varias semejanzas, perfectamente fundadas, es cierto, por los motivos poéticos, pero de una dependencia entre si, evidente. Rubén Darío muestra juntos en una estrofa a un Término barbudo que ríe en su máscara coronado con hojas de viña y al mármol desnudo de una Diana semejante a un efebo. Julio Herrera simplifica y relaciona las dos figuras:

Un buen Término se ríe de un efebo que se baña.

Es imposible no ver en *Las pascuas del Tiempo*, mezclados a la influencia de Rubén Darío, algunos elementos ajenos a ella. Falta desde luego el arte sutil de la composición que adecúa y conforma a un mismo tono las diversas partes y de esta manera imprime en todas un sello de igualdad que las unifica. Quizás Julio Herrera y Reissig no lo tuvo nunca y si a veces, muy contadas sin duda, ha logrado una harmonía perfecta, mas que a reflexión o intento consciente,

debe atribuirse a acierto involuntario. El orden y en general los principios de razón jamás alcanzaron sobre el, poder alguno. Su concepción era irregular y carecía de medida. Así no es extraño que en *La fiesta popular de ultratumba*, sin que haya quien la tome, se sirva caña entre los mejores vinos, y que los Meses y las Horas a pesar de su encadenamiento invariable y obligado, lleguen en la confusión mas inverosímil:

> Entran Junio, Julio, Agosto, Septiembre, Octubre y Noviembre
> Enero, Marzo y Abril, Mayo, Febrero y Diciembre.
>
> . . . . . .
>
> La seis, la ocho, la nueve, la diez, la once, la doce,
> La una, la dos, la cuatro, la tres, la siete y la cinco.

La fiesta popular de ultratumba es demasiado incompleta. Ha debido encerrar cuanto hubo de representativo entre los hombres en el transcurso de los siglos y ni su pobreza permite la ilusión de que lo tiene todo, ni su trastorno es bastante para disimular y hacer que no se note lo que falta. La mejor poesía de este grupo es la *Recepcion instrumental del gran poligoto Orfeo* y en ella suenan juntos en inconcebible orquesta, flautas, violas, sistros, címbalos, mandolinas, cuernos, zampoñas, cobres, trompetas, órganos, violines, timbales, oboes, panderos, gaitas, clavicordios, violoncelos y guitarras. Sin olvidar que en estas poesías se quiere resumir cuanto el Tiempo ha conocido y que por eso era necesario que en ellas entrase lo mas posible, no se puede menos que reconocer el desarreglo en que se presentan las cosas y la insuficiencia del arte para abarcarlas en un conjunto harmonioso.

Nótese de paso en la misma *Recepción instrumental del*

gran políglota Orfeo como se rompe arbitrariamente la regularidad de los cuartetos en una estrofa de seis versos. Choca esto no solo a los espíritus simétricos sino también a los espíritus bastante dueños de si para rebelarse contra el abandono del poeta que en lugar de someter a sus designios el instrumento con que trabaja, consiente contra sus propios planes que una dificultad se sobreponga a sus propósitos y aumenta el número de los versos cuando no puede ajustar un pensamiento insólito a la medida preparada, y sobretodo choca porque no se trata de una composición de motivo elevado o profundo sino al contrario de una cuyo mérito reside mas que en el tema, en la ejecución y en los detalles.

La originalidad de Julio Herrera y Reissig en *Las pascuas del Tiempo* aparece en algunas condiciones mas de ingenio que de emoción, mas de actitud querida que de espontáneo y obscuro movimiento espiritual. Hace familiar y cómico el asunto que no lo es de por si. En la revista de personajes Barba Azul anda en zancos; Menelao se presenta con un cuerno y un escudo y ríen todos menos los que no fueron muy felices en el amor; todos cuando ven a Venus, se desvisten y arrojan al suelo y pierden la calma y el juicio; un calvo aplaude y una vieja brinca de gozo ante el séquito adornado con pelucas, de una incógnita Mademoiselle Pompadour, que nunca ha existido (porque la Pompadour no tuvo ese título hasta después de su matrimonio); un fraile obeso cae debido sin duda mas que al vino al propio peso; Byron da para un estoico de veinte años, atacado de asma, un consejo de terapéutica que puede suponer cier-

to error sobre el estoicismo y es de una comicidad indecente; por último cierra *La fiesta popular de ultratumba* un loco, que entra en cuclillas y se llama Devaneo.

La *Recepción instrumental del gran políglota Orfeo* está evidentemente inspirada en la escuela instrumentista; pero agrega a la concordancia de los sonidos con el carácter de las escenas y los personajes, una relación puramente ocasional e histórica. Cada instrumento musical tiene un sentido, una significación propia que si depende en parte de sus condiciones fonéticas, se ajusta casi en todo a los recuerdos de las civilizaciones y épocas a que corresponden.

Entra el viejo Orfeo. Mil notas auroran
El aire de ruidos, mil notas confusas:
Suspiran las Musas, las Sirenas lloran;
Las Sirenas lloran, suspiran las Musas.

Misteriosas flautas que modulan gritos
De bacantes ebrias, de hetairas locas,
Cantan las canciones de los tristes mitos
De los besos muertos en las regias bocas.

Finas violas trinan los rondeles breves
Que en la danza regia dicen los encajes,
Las suaves y amables carcajadas leves
De las suaves sedas de los leves trajes.

Sistros marfilados hablan de las lidias
De los viejos reyes; de su real decoro;
De Judith y Esther cuentan las perfidias,
Los asesinatos de sus besos de oro.

Címbalos de plata cuentan las historias
De reinas de Saba; de sangrientas misas,
Y cascabelean las divinas glorias
De los viejos bardos y las pitonisas.

Suaves mandolinas desabrochan llantos
De Mignones ebrias y Lilis divinas,
Y hacen las historias de crueles encantos
Y dulces venenos, de las Florentinas.

Cuernos y zampoñas, cobres y trompetas,
(Que tienen el triunfo dorado del sol),
Aúllan y ladran y rugen y gritan
Los himnos mas rojos en tono i bemol,
Hablando de guerras, de sangre, de atletas,
De incendios, de muertes y cosas que excitan!

Órganos tronantes murmuran canciones,
De mística, vaga, celeste armonía,
Que hacen de las barbas de Jehová vellones
Para ornar la mesa de la eucaristía.

Discretos violines hacen historietas
De pies diminutos, escotes y talles;
De anillos traidores; de las Antonietas;
De los galanteos del regio Versalles.

Narran mil alegros, de collares ricos,
De aleves conquistas, de alcobas doradas,
Las conspiraciones de los abanicos
Y las aventuras de las estocadas.

Timbales y oboes; panderos y gaitas
Son gitanas tristes, ebrias bayaderas
Que dan el almíbar de la chirigaitas.
Sangre de cicutas, celos de panteras;

Que sugieren dramas de placer y llanto,
Risas y suspiros de Selikas locas,
Sollozos de Aida, ramos de amaranto,
Orgías de vasos, puñales y bocas.

Graves clavicordios, tristes violoncelos,
Susurran amores de duques suicidas,
Y hablan en la lengua de los terciopelos,
Del vino que usaban las reinas queridas.

Guitarras sensibles, en raudos alegros,
Hablan de toreros, chulos y manolas;
Fingen las tormentas de los ojos negros,
Y hablan de los celos de las reinas Lolas.

Rien con la risa del castañeteo,
Vuelan con el vuelo de la seguidilla,
Y hablan del hechizo que en el culebreo
Ponen las sultanas de la manzanilla.

Surgieren de pronto caderas ariscas,
Gestos que provocan, y ligas que atan;
Toros de lujurias, besos de odaliscas,
Canelas, mantillas y piernas que matan!..

Pocos son como se ve los instrumentos que hablan al poeta de algo asociado a su sonido pero no a su historia: de modo que si en la composición se atiende a la harmonía de las actitudes humanas con la música, lo que principalmente se muestra en ella son simples recuerdos históricos. El tema de las correspondencias musicales pierde así mucho de su delicadeza y novedad. Esta manera tan poco íntima de tratar asuntos que según el gusto y los procedimientos nuevos, reclaman en lugar de ornato exterior, una penetración sutil y misteriosa, resalta en *El canto de las Horas* y en *El canto de los Meses*. ¿Que motivo mas apropiado para decir las impresiones y las influencias secretas de la estación y del momento, lo que hace en el sueño de las mañanas y en el cansancio de las

tardes la luz que llega o se apaga, lo que el verano ahoga en sus ardores y el invierno cultiva en su retiro? Nada hay de esto en las poesías de Julio Herrera y Reissig: las Horas y los Meses no saben sus encantos ni sus misterios y dicen lo que pueden haber aprendido en un reloj y un almanaque. Es cierto que son damas y *condeses*, gentes de salón; quizá por eso, frívolos y casquivanos, pusieron mas orgullo en sus títulos que amor y cuidado en sus condiciones propias; quizá por eso alguien pudo hablar entre ellos de las borracheras de Richepin y Huysmans y de las calaveras de Maeterlinck, Wilde y «otros peregrinos»; porque no habría allí seguramente nadie cuya presencia refrenara el dispirate de estas alusiones y el pedantismo huero, el lujo barato que luce en la cita de los otros peregrinos.

Las pascuas del Tiempo y una que otra poesía de las demás colecciones, como *Rosada y blanca*, *Nivosa*, *El rubí de Margarita*, son de sumo interés para estudiar en Julio Herrera y Reissig una de sus cualidades literarias, la mas permanente y característica: el enrevesamiento del lenguaje. En *Las pascuas del Tiempo* las expresiones son pobres y prosaicas. Lejos de haber en ellas maestría en el empleo del lenguaje, son a pesar de los vocablos y particularmente de los nombres raros, una prueba segura de que el poeta lo conocía poco y no lograba dominarlo. Ya en ellas busca cierta riqueza en el exotismo de las palabras: la mas fácil, la de los nombres. Pueden contarse por su escasez las locuciones que en *Las pascuas del Tiempo* permiten sorprender ahora, ya conocida la orientación que el poeta dio mas tarde a su estilo, un principio vago de ella.

No nos encontramos pues, con un artista que domine señorialmente la lengua y quiera transformarla a su gusto; ella ha sido para Julio Herrera y Reissig un material rebelde mas fácil de romper que de amoldar.

Los primeros *maitines de la noche* no parecen contemporáneos de *Las pascuas del Tiempo* ni deben ser todos de una misma época; cuatro—*Enero, Mayo, Julio* y *Octubre*—fueron publicados en 1902 en el *Almanaque artístico del siglo XX*.— Los hay relativamente claros como *Esplín* y *Las arañas del augurio* e ininteligibles, para no citar al *Solo verde amarillo*, como *La vejez prematura*. En *Los maitines de la noche* se hace mas difícil el estudio de la concepción poética del autor; porque ya el lenguaje esconde en sus abstrusas vaguedades al pensamiento y porque la brevedad de las poesías evita o aminora la mezcla de elementos dispares e incongruentes. Las mas de ellas son sonetos.

En el *Solo verde amarillo para flauta, de llave en U*, no ha de verse mas que el capricho de llenar la medida de un soneto con el mayor número de úes. * Julio Herrera y Reissig se ha entretenido en cambiar las funciones habituales del soneto y la palabra. Esta sirve para comunicar pensamientos; aquel para precisarlos: el poeta ha empleado el soneto para colmar sus versos con palabras de u como por entretenimiento pudo llenar de piedras un barril. La repetición de la u, el colorido verde-amarillo y la indicación de la flauta son chuscadas y pruebas

* Se ha dicho que este *Solo* es «simbolista a lo Mallarmé». No perderé tiempo en demostrar lo contrario. Mallarmé no es fácil de entender y el *Solo* no tiene sentido: he aquí toda su relación.

del buen humor con que el poeta acogía, sin separar lo bueno de lo malo y exagerando las cosas a bulto, las excentridades ya viejas de la escuela instrumentista francesa. Recuérdese la *Recepción instrumental del gran políglota Orfeo*, agréguese a eso y al *Solo verde amarillo*, un hemistiquio de *El canto de los Meses*: «llueve leve nieve,» y la rima de *Oblación abracadabra* y se tendrá cuanto Julio Herrera y Reissig ha podido sacar de la tendencia harmonista.

La paciencia ingeniosa del lector puede reducir a sentido las frases inconexas del *Solo* hilvanándolas en una concepción propia como al tejer una tela van fijando las mujeres varios bordados sueltos y con ellos dibujan una escena para la que no estaban aquellos preparados. Pero ese sentido cambiará con cada uno de los intérpretes, porque el no está en el soneto ni ha sido puesto por el autor. Sucede algo parecido con los otros *Maitines*: en casi todos el poeta asocia y confunde voluntariamente varios temas paralelos, un paisaje o una situación y su estado de ánimo, refiriéndose sea a uno u otro sin determinarlo, sea a ambos al mismo tiempo y con una sola expresión. *Alba triste* puede servir de ejemplo; léase:

Todo fue así. Preocupaciones lilas
Turbaban la ilusión de la mañana,
Y una garza pueril su absurda plana
Paloteaba en las ondas intranquilas.

Un estremecimiento de Sibilas
Epilepsiaba a ratos la ventana,
Cuando de pronto un mito tarambana
Rodó en la obscuridad de mis pupilas.

«Adiós, Adiós» grité y hasta los cielos
El gris sarcasmo de su fino guante
Ascendió con el rojo de mis celos.

Wagneriaba en el aire una corneja,
Y la selva sintió en aquel instante
Una infinita colisión compleja.

Quizá no se ha comprendido y sin embargo es bien sencillo todo: El poeta recuerda un suceso:

Todo fue así.

Evoca la impresión en que el estaba cuando se produjo: la alegría de la mañana no disipaba sus preocupaciones melancólicas:

Preocupaciones lilas
Turbaban la ilusión de la mañana.

Revé una imagen que se grabó en su memoria de aquel momento: la garza, metidas sus patas en el agua, caminaba moviéndolas como si con ellas hiciera palotes en una plana:

Y una garza pueril su absurda plana
Paloteaba en las ondas intranquilas.

El poeta vuelve a su impresión: a ratos algo lo llamaba a la ventana; tenía la inquietud de un presentimiento indefinido, así como un profético estremecimiento de sibila:

Un estremecimiento de Sibilas
Epilepsiaba a ratos la ventana.

Fue entonces cuando sin distinguirlo ni comprenderlo al primer instante, percibió un gesto, una seña que se le hacía:

> Cuando de pronto un mito tarambana
> Rodó en la obscuridad de mis pupilas.

Pero en seguida vio lo que era: la mujer amada lo abandonaba por otro a sus celos y al irse levantaba tal vez frente al cuadro de la ventana, de modo que parecía llegar hasta lo mas alto, en un saludo de cruel e irónica despedida, su mano enguantada:

> «Adiós, Adiós» grité y hasta los cielos
> El gris sarcasmo de su fino guante
> Ascendió con el rojo de mis celos.

Una corneja revoloteaba fatídica:

> Wagneriaba en el aire una corneja.

El poeta miró en la maraña de la selva próxima una imagen de su espíritu confuso y sacudido:

> Y la selva sintió en aquel instante
> Una infinita colisión compleja.

Alguno de estos *Maitines* como *Enero* * es puramente descriptivo; pero en la descripción hay revuelto todo orden de elementos y de cosas. Así el poeta ve el desierto,

* No busque el lector ningún motivo para explicarse por que fueron elegidos en estas páginas *Alba triste* y *Enero*. Se trata de una sencilla y pequeña cuestión universitaria: alguien dijo que esos sonetos carecían de sentido: el autor ha querido mostrar que hasta lo incomprensible puede comprenderse con un poco de buen humor industrioso.

y en el nada sino una agitación confusa en la lejanía del cielo, y en el confín de la tierra un promontorio y el mar movido en olas. Esta falta de vida en la naturaleza, esta austeridad del mundo transforma su aspecto en visión ascética y religiosa y lo pone fuera del tiempo. Solo en la agitación indiscernible del cielo alcanza el poeta a sorprender la imagen remota de una vida posible, un espejismo:

En una ascética ilusión de Brahama,
Sobre el confín de vago anacronismo,
Imagina el equívoco espejismo
La inverosímil inquietud de un drama.

Es quizá un tigre sediento que brama en el desierto. En el desierto envuelto en luz de oro del sol y como ensimismado, ninguna voz, ningún ruido; un silencio que está en todo el y no dice nada en ninguna parte; que deseamos comprender, porque suponemos que encierra una emoción, un sentido, y que no comprendemos, exactamente como nos sucede con los gongorismos:

Soñando con la sed un tigre brama
Al desierto que en áurico ensimismo,
Como enigma de extraño gongorismo,
Su gran silencio emocional derrama.

En el desierto nada; a lo lejos el promontorio que también nada nos diría si no recordase los versos de Leopoldo Lugones:

«sobre las aguas
Se levantaba un promontorio negro
Como el cuello de un lúgubre caballo»:

El fino promontorio tiende el cuello
Cual echado y exánime camello
De sudoroso y exabrupto lomo.

Y por fin bajo la luz, el mar que mueve sus olas como buscando una presa, pero que nosotros que no hemos comprendido el desierto, no queremos comprender y nos complacemos en representar sin vida, como un ondulado papel de plomo. Y porque nos acordamos de Góngora lo decimos gongorinescamente:

Y entre tanto que atisba alguna presa,
Envuelve el mar su beso de turquesa
En su sonrisa de papel de plomo *

Tres soneíos, en *Los maitines de la noche:—El desamparo, Neurastenia* y *Octubre,*—reclaman particular atención. En ellos se ostenta un erotismo malsano que gusta de las imaginaciones repugnantes y cuenta con detalles inmundos la desfloración violenta de una niña, profana lo sagrado y religioso en las perversiones del sensualismo y acaba con un recuerdo para la primera sangre de las pubertades recientes. Julio Herrera y Reissig hasta en sus composiciones que menos lo toleraban ha hecho falso alarde, no creemos que sea otra cosa, de una insanía erótica.

---

* Compárese con la *Sinfonía en gris mayor* de Rubén Darío y en particular con estos versos:

El mar como un vasto cristal azogado
Refleja la lámina de un cielo de zinc...

El sol como un vidrio redondo y opaco...

Las ondas que mueven su vientre de plomo...

La imitación de Ruben Darío es evidente; * la de Leopoldo Lugones, ** solo ha podido negarse atribuyendo

* No solamente en *Las pascuas del Tiempo* como se ha visto: aquí y allá, en toda la obra. Véase un ejemplo:

Ojos que dan las tenebrosas muertes
De las centellas y las erupciones

(J. H. y R.)

Tenían las pupilas tenebrosas
Que daban los amores y las muertes

(Rubén Darío, *Alaba los ojos negros de Julia*)

** Compárese:

Yo pulsaré tu cuerpo, y en la noche
Tu cuerpo pecador será una lira.

(L. Lugones, *Oda a la desnudez*)

Que sea tu cuerpo la lúbrica lira

(J. H. y R. *Plenilunio*)

Tu mirada y la tarde se han dormido

(L. L. *Hortvs Deliciarvn*)

La tarde que unge tu vida
Hermana de tus sonrojos,
Se detuvo ante tus ojos
Hasta quedarse dormida.

(J. H. y R. *Poema Violeta*)

Y una araña en la punta de su hilo,
Tejía sobre el astro hipnotizada.

(L. L. *Delectación morosa.*)

A tiempo que la araña de la muerte
Derramó un signo sobre el plenilunio

(J. H. y R. *Óleo indostánico.*)

Y estos versos de dos composiciones tituladas ambas *Holocausto*:

Miró desde los sauces lastimeros,
En mi alma un extravío de corderos.

(L. L.)

Y te sacrifiqué, como un cordero,
Mi pobre corazón, bajos los astros

(J. H. y R.)

a las obras de Herrera y Reissig una prioridad que no tienen. Se comparan las fechas en que Julio Herrera compuso algunos sonetos con la que llevan *Los crepúsculos del jardín* en libro como si fuese una misma cosa componer y publicar, o como si Lugones hubiese concebido, trabajado, corregido, coleccionado y publicado su obra en un solo día. Porque Julio Herrera y Reissig hacía y mostraba a sus íntimos, sonetos lugonianos antes de que Leopoldo Lugones hubiese editado en libro los suyos, se concluye que el imitador es este. Nada menos y peor fundado. Leopoldo Lugones compuso y publicó algunos de sus sonetos cuando Julio Herrera y Reissig, en plena explosión romántica a lo Díaz Mirón, no había aún empezado a seguir con paso vacilante las huellas de Rubén Darío; pero no hace ahora al caso rastrear en la prensa bonaerense las primeras apariciones de aquellos sonetos conocidos por otra parte, sin duda alguna, desde el día de su composición, por todos los concurrentes jóvenes del Ateneo de Buenos Aires. En Montevideo, mas cerca del poeta uruguayo, pueden encontrarse los antecedentes decisivos.

La Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales que ya antes había dado en sus páginas la *Oda a la desnudez* (agosto 25 de 1896), otra *A la amante* (marzo 19 de 1897) y un modernísimo *Cuadro* (marzo 25 de 1897), insertó en agosto 10 de 1897 este soneto:

Poco a poco vistiendo otra hermosura
Aquel cielo de encanto y primavera
Se puso negro cual si lo invadiera
Una idea poética y obscura.

Era como una lira la espesura
Del bosque, y en la pálida ribera
Padecía la tarde cual si fuera
Un perdón de suprema desventura.

Como las alas de un alción herido
Los remos de la barca del desvelo
Azotaron el piélago dormido.

Cayó la noche y entre el mar y el cielo
Quedó por mucho tiempo suspendido
El silencioso adiós de tu pañuelo.

(*El pañuelo*)

Todavía después de esto reapareció la firma de Lugones ese año en la misma revista con la composición *Tu Piano* y con *La cabellera*, un soneto octosílabo; pero es mas interesante buscarla en otro lugar.

Dos amigos de Julio Herrera y Reissig, habituales en la Torre de los Panoramas, Juan Picón Olaondo y Francisco G. Vallarino dirigían el *Almanaque artístico del siglo XX* y fue precisamente Julio Herrera y Reissig quien habiendo recabado sin conseguirla, una autorización de Leopoldo Lugones, dio por su cuenta y riesgo para el almanaque de 1903 cuatro composiciones de *Los crepúsculos del jardín*: *Delectación morosa*, *Conjunción* y los dos primeros sonetos de *Aquel día*... Es cierto que en 1901 el almanaque había publicado el *Solo-verde-amarillo* y otros cuatro sonetos de *Los maitines de la noche*, pero esta anterioridad nada implica si se tiene en cuenta que las poesías de Lugones estaban en poder de Julio Herrera y Reissig, que en 1897 corrían ya impresas y

que hasta mucho mas tarde el poeta uruguayo no produjo absolutamente nada en ese género.

Si Herrera y Reissig no es un poeta original tampoco es un perfecto hablista. Su inseguridad de lenguaje puede comprobarse con algunas comparaciones hechas en su misma obra. No se sabe en muchos casos si en realidad ha dicho lo que se proponía, y no hay manera de averiguarlo; porque si el pensamiento no está en la expresión ni en otro sitio, no ofreciéndose juntas la idea y su traducción verbal nunca se acertará a decidir si la una corresponde o no con exactitud a la otra. Hay vaguedades, imprecisiones, incoherencias, equívocos; pero de ellos no resulta que sean involuntarios. Hay también pobreza de construcciones gramaticales, giros comunes y callejeros para impresiones sutiles y raras, y esto si, algo indica.

Son igualmente significativas algunas irregularidades métricas, ya en las estrofas como la señalada en la *Recepción instrumental*, ya en los versos como pueden verse en *Las pascuas del Tiempo*. Con todo hay todavía un medio mas directo de verificar la impotencia del poeta contra la forma que no se rinde, contra la palabra rebelde. Julio Herrera y Reissig ha traducido varias composiciones; tenemos pues en el original el pensamiento obligado y en la traducción la forma obtenida por aquel. Elíjase al acaso o entre las mejor interpretadas, una poesía — por ejemplo *Le repas préparé* de Samain — y compúlsese la versión castellana con el texto francés. Nadie sería capaz de adivinar siquiera el sentimiento de *Les vierges au crépuscule* en el poeta uruguayo. Se ha dicho y casi siem-

pre con verdad que es traidor quien traduce (traduttore, traditore) y aunque no es el cargo contra los grandes poetas, podemos dejar ya de lado las traducciones e internarnos en la producción original de Julio Herrera y Reissig.

Su obra es extensa; en ella se ha repetido y aclarado a si mismo varias veces. En *Esplín* ha dicho:

> Pulsa el arpa somnoliente y haz que tus dedos harmónicos
> Salten como plumas de ópalo de un verderol del Edén
> Y que me finjan tus manos dos insectos filarmónicos,
> Dos arañas venturosas de un ensueño de Chopin.

Es difícil representarse a las manos como insectos, como arañas de un ensueño de Chopin. La imagen sin embargo aparece lúcidamente en *Las arañas del augurio;* porque sus elementos no están allí desintegrados, como en la estrofa citada. Si el poeta hubiese mostrado las manos moviéndose en el cordaje del arpa, se concebiría inmediatamente la semejanza que indica; pero omite el término preciso, el que produce la analogía de las arañas y de las manos, y así quedan los versos sin sentido razonable por defecto de expresión. Véase como se repite, idéntico hasta en las palabras, y como al mismo tiempo se aclara en *Las arañas del augurio:*

> *Sus finas manos* ebrias de delirar harmónicas
> Dulzuras de los parques, vagaban *en el piano*
> Sonambuleando y *eran* las blancas filarmónicas
> *Arañas* augurales de un sueño sobrehumano.

No es indiferente para apreciar la obra de un poeta obscuro y difícil el conocimiento de sus primeras produc-

ciones literarias. Haberse abandonado a una originalidad exuberante o haber seguido trabajosamente estilos ajenos, es signo indudable de diversidad de espíritus. Las primeras preferencias, los ensayos y tanteos presentan como en desnudo las cualidades buenas o malas que después se disimulan gracias a la cultura y a la técnica. Julio Herrera y Reissig al iniciarse en su carrera literaria, aparece como hemos visto, desorientado, o si se quiere orientado bajo la influencia de corrientes variables, en direcciones distintas, nada espontáneo, poco natural, sin dominio de la lengua y ya a pesar de su impotencia verbal, afanado en crearse una expresión propia.

Su producción sigue tendencias diversas y puede fácilmente separarse en varios grupos: primero, composiciones de gran aparato y artificio en las imágenes y las palabras: *Los ojos negros de Julieta, La vida, Desolación absurda, Tertulia lunática, El laurel rosa;* segundo, cuadros pastorales: *Los éxtasis de la montaña, Sonetos vascos;* tercero, poesías de aprehensión íntima o sutil y difícil: *Los maitines de la noche, La sortija encantada, Los parques abandonados, Las clepsidras,* y cuarto, poemas de suavidad y ternura a la manera de Juan R. Jiménez: *Las campanas solariegas, Divagaciones románticas.* Esta división indica solo el rasgo mas saliente de cada grupo; el poeta no ha querido ni hubiera podido aislar por completo sus diferentes maneras contemporáneas, y así es posible que pasando a cada poesía en particular, haya que corregir esa caracterización de conjunto.

Julio Herrera y Reissig ha condenado con su panige-

rista Samuel Blixen, lo que este llamaba «la epilepsia de la metáfora» * para entregarse en seguida a ella. *Psicología de unos ojos negros* no es mas que una serie de metáforas y antítesis ininterrumpida a través de doscientos cincuenta versos. En ella el pensamiento, que no cambia del principio al fin, se percibe claro en todas sus partes. *Desolación absurda* señala en el mismo procedimiento, un adelanto hacia la abstracción: han disminuido las antítesis; la imagen se ha alejado mas de la idea, pero esta aun se distingue bien. *La vida* y *Tertulia lunática* marcan los dos últimos pasos en el esfuerzo hecho para desligar de todo fondo inteligible, la forma poética: palabras, frases, versos, estrofas, todo se desarrolla al fin ¡oh maravilla! sin sentido.

En casi toda su obra es patente el trabajo de abstracción que hace obscura su poesía. A el se une, y conspira a ese mismo efecto, un propósito constante de innovación en la lengua. Herrera y Reissig procuró traducir su pensamiento en un lenguaje insólito y para ello alteró la significación de los vocablos usuales, adoptó algunos extranjeros o creó otros nuevos, violentó el giro de las expresiones en frases dislocadas, asoció términos de naturaleza inconciliable, juntó a modismos populares sus construcciones mas artificiosas, y en una palabra contrarió en cuanto modo le fue posible, la tradición segura del buen castellano. Así, en *Los éxtasis de la montaña*, sus composiciones de menos rebuscamiento y rarezas, dice:

Trisca a lo lejos un sol convaleciente

* *La Revista* número V, de 1899.

Rumia en el precipicio una cabra pendiente

Y el desayuno mima la vocación agraria

Almizclan una abuela paz de las Escrituras
Los vahos que trascienden a vacunos y cerdos

Y en brutos sobresaltos, como ante una imprevista
Emboscada, el torrente relinchando rueda

Ella calla y apenas el suspírala

No hay en esto ni en la obra entera del poeta, una idea sola, un simple y leve aspecto o movimiento de las cosas o del espíritu que no hubieran podido exprimirse de igual y mejor manera en las normas conocidas de nuestro lenguaje ordinario; no se ve en toda su trabajosa producción, cual es el término inventado, donde está la estructura nueva que entraron a su poesía sin perjudicarla.

El tema campesino pudo muy bien preservar de toda extravagancia a *Los éxtasis de la montaña* y los *Sonetos vascos*. El acercamiento a la naturaleza debió despertar una ingenuidad contraria al artificio; la sencillez primitiva de la tierra, ganando a si el alma, debió curarla de todas sus contaminaciones abominables.

¡Ah, bañarse en la atónita desnudez de las cosas!

Se ha dicho que Julio Herrera y Reissig es en estas poesías un discípulo de Samain, quizás porque tradujo sus composiciones o porque se sabe que las admiraba; pues no existe entre los dos poetas ni aun en la identidad del motivo y los detalles, parecido profundo. Samain

en las églogas es harmonioso, delicado, transparente en su fineza misma; impresiona sutil y vagamente. Julio Herrera y Reissig no es vago ni suave, sino por excepción; es menos íntimo que preciso y abstruso. Tal vez no tiene entre todas sus pastorales una sola de perfecta harmonía. En general describe y detalla el exterior sin infundir en sus cuadros ningún sentimiento; pone ante los ojos del lector, a su manera, las visiones agrestes y deja que estas si pueden lo emocionen. No procede así Samain, que pinta o describe solo para decir el sentimiento de las cosas en su intimidad.

Se ha criticado a Samain porque usa en las églogas de emociones modernas, nombres antiguos: Axilis, Bathilie, Canope, Amphitrite. El pudo contestar que sus emociones nuevas, solo posibles para el alma contemporánea, nacían de una belleza igual en todos los tiempos, unida al arte antiguo de la vida pagana, y que precisamente evocaba esa antigüedad en los nombres censurados. ¿Que hubiese podido contestar Julio Herrera y Reissig a un reproche idéntico? Los nombres clásicos y bíblicos en su poesía, prueban con evidencia—si la evidencia admite prueba—insuficiente educación estética y literaria, inseguridad y falta de pureza en el gusto. ¿Donde ha despertado una campesina que se llame Cloris junto a la huerta en que se pasea la sotana de un cura? Los campesinos no tienen el gusto pésimo de los ciudadanos que bautizan a sus hijos con nombres raros: el dato no proviene pues de la realidad; hay que explicarlo como un capricho del poeta y hay que reconocer además que no vale la pena encerrarse en una Torre, aunque sea la

Torre de los Panoramas, para asociar con tan mala gracia un nombre viejo a un cuadro moderno. ¿Para que llamar Foloe a una moza que se viste de percal?

La incongruencia no reside solo en los nombres: está de la misma manera en las cosas. Pan no revive: vive entre muñeiras y fandangos. Cibeles casi puede tomar una diligencia en la montaña de estos *Éxtasis*.

¡Oh, la brega que jacta de viruta y de pieles!

exclama el poeta; y es cierto que hay brega de elementos discordes y jactancia de profundidades vacías y viruta de rellenos ripiosos en sus pastorales confusas. Es lástima verdaderamente que así sea; porque tienen aire, luz, frescura, soledad, visiones, vida y amor de campo.

Alicia y Cloris abren de par en par la puerta
Y torpes, con el dorso de la mano haragana,
Restréganse los húmedos ojos de lumbre incierta,
Por donde huyen los últimos sueños de la mañana.

La inocencia del día se lava en la fontana,
El arado en el surco vagoroso despierta
Y en torno de la casa rectoral, la sotana
Del cura se pasea gravemente en la huerta.

Todo suspira y ríe. La placidez remota
De la montaña sueña celestiales rutinas.
El esquilón repite siempre una misma nota

De grillo de las cándidas églogas matutinas.
Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
Como flechas perdidas de la noche en derrota.

(El despertar).

Si fuera posible sustituir los nombres de Alicia y Cloris por otros comunes pero no vulgares, o decir simplemente: Las dos muchachas o mejor: Las campesinas; si en vez del inútil adjetivo: vagoroso, pudiera ponerse: a medio hacer; si no se hiciera suspirar a lo que ríe; si quitando la falsa nota matutina del grillo, se diera en cambio una nota mas apropiada, la composición depurada de sus defectos, excusaría con su belleza, al labrador poco diligente que dejó su arado a la intemperie de la noche.

No late mas que un único reloj: el campanario
Que cuenta los dichosos hastíos de la aldea,
El cual al sol de enero, agriamente chispea,
Con su aspecto remoto de viejo refractario.

A la puerta, sentado se duerme el boticario.
En la plaza yacente la gallina cloquea
Y un tronco de ojaranzo arde en la chimenea
Junto a la cual el cura medita su breviario.

Todo es paz en la casa. Un cielo sin rigores,
Bendice las faenas, reparte los rigores.
Madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda

Las ropas que el domingo sufren los campesinos.
Y el asno vagabundo, que ha entrado en la vereda,
Huye soltando coces, de los perros vecinos.

(*La siesta*).

Todo es claro, sencillo, agradable. Vemos el sol que chispea en el campanario, el boticario que está a la puerta, el cura que se calienta junto a la lumbre en su casa, el burro que huye en la vereda; oímos el reloj de la iglesia, la gallina que cloquea en la plaza, el canto

de las mujeres que lavan; todo nos distrae y entretiene en estas horas de la siesta; pero ¿donde estamos? ¿como vemos y oímos cosas distantes y separadas con paredes? ¿estamos con el cura en su casa, o en la plaza junto a la gallina?

La noche, *El secreto*, *La misa cándida*, *La procesión* pueden citarse con esos dos sonetos como las mejores poesías agrestes de Julio Herrera y Reissig. Los *Sonetos vascos* agregan a la impresión de la naturaleza, el carácter de la raza y son en general inferiores a los nombrados.

Mas que la pastoral conviene a la idiosincrasia del poeta, la poesía de tema íntimo o de complejas realidades. Su arte que no es espontáneo ni sencillo, encuentra un objeto mas apropiado a sus procedimientos en las cosas difíciles o recónditas. Sin embargo son pocas las composiciones de esta especie que están hechas del principio al fin, en todas sus partes, con un cuidado igual y harmoniosa correspondencia. El poeta, recogida una impresión, se contenta con expresarla, a veces en una sola estrofa, y acaba de cualquier modo el soneto. La irregularidad es constante en su obra: parece que dotado de las mejores cualidades, fuese incapaz del trabajo que perfecciona y termina con esfuerzo consciente, lo que sin reflexión brota de por si en el alma. Julio Herrera y Reissig fue sin duda mas poeta que artista, y por la orientación impuesta a su gusto debió abandonarse por completo a la naturalidad o conquistar gracias a una aplicación seria y continua, el dominio soberano de la expresión. No hizo lo uno ni lo otro: no fue natural ni

artista consumado, y su obra se resiente de una mezcla de abandono y de trabajo inhábil. Es menos efusiva de lo que exigimos para entregarnos confiados y menos perfecta de lo que se necesita para rendirnos a una admiración sumisa; no seduce ni se impone; sorprende a veces con rasgos de penetración impensada y choca luego con la petulancia huera de sus formas sibilinas sin sentido.

Los parques abandonados de *Las lunas de oro* están en gran parte hechos como *Los crepúsculos del jardín:* son idénticos el motivo y el tono de la inspiración: idéntica, la manera de cerrar el soneto con una imagen hiperbólica y romántica; * idéntico por fin, el procedimiento de la expresión que traduce lo físico en términos espirituales y concreta las cosas vagas del alma en palabras de significación material. No hay fórmula que defina o siquiera indique la actitud de Julio Herrera Reissig en esta clase de poesía; porque son diferentes de un soneto a otro, los desarrollos, las tendencias y hasta la concepción. *El juramento* es un simple artificio de imaginación que transforma la fuga de una estrella en rúbrica divina. *El juego* asocia análogamente, el escondite de los niños que se ocultan unos de otros, a la situación de los enamorados perdidos en la vida y separados para siempre en el olvido. *El rosario*, *La viuda*, *Belén de amor*, convierten al mundo estelar y así prolongan y disuelven en la grandeza del objeto como en lo infinito, una emoción de origen humano. *Flor de ángel* y *Primavera* marcan la inquietud misteriosa del alma femenina en el instante en que la niña se hace mujer. *Transpiración de virgen* esconde — no del todo — un tema igual

* Manera típica de Lugones en *Los crepúsculos del jardín*.

a *El desamparo*, tratado con sensualismo repugnante. Son de mas sentimiento *La intrusa* y *La confesión;* pero la manera característica del poeta aparece con mas resalte en *El crepúsculo del martirio* y en *Panteísmo*.

Con sigilo de felpa la lejana
Piedad de tu sollozo en lo infinito
Desesperó, como un clamor maldito
Que no tuviera eco... La cristiana

Viudez de aquella hora en la campana,
Llegó a mi corazón... y en el contrito
Recogimiento de la tarde, el grito
De un vapor fue a morir en tu ventana.

Los sauces padecían con los vagos
Insomnios del molino... La profunda
Superficialidad de tus halagos

Se arrepintió en el mar... Y en las riberas,
Echóse a descansar, meditabunda,
La caravana azul de tus ojeras!..

(El crepúsculo del martirio).

Hay mas trabajo de forma que en estos sonetos, en *Los parques abandonados* del volumen *Los peregrinos de piedra*, que sin embargo les son inferiores en valor de poesía. En ellos se encuentran perdidas entre versos malísimos, las impresiones que mejor ha dado el poeta:

... la presencia
Semidormida de la tarde de oro.

Una congoja de holocaustos viejos
Ahogaba los silencios campesinos.

Evocabas los símbolos perplejos.

La media luna, al ver que te besaba,
Entró al jardín y se durmió en tu frente.

Y se durmió la tarde en tus ojeras.

Tus ojos de palomas mensajeras
Volvían de los astros dulcemente.

Julio Herrera y Reissig carecía de tacto y fineza en el arte de la composición; por eso es mas irregular precisamente cuando mas trabaja sus obras, y solo así se explica el hecho curiosísimo de que sus aciertos mas singulares estén en poesías de escaso o ningún valor por su conjunto. Allí donde hay algunos versos notables, la composición es mala y en cambio las buenas composiciones solo rara vez tienen algún mérito excepcional. *La sortija encantada* y *Las clepsidras* * no pueden contarse entre sus colecciones mas personales y sin embargo encierran sus sonetos mejor concebidos y ejecutados: *Blasón, Camafeo galante, Azul, Esfinge, Reina del arpa y del amor, Idealidad exótica, Supervivencia, Epitalamio ancestral, Liturgia erótica, Oleo indostánico, Odalisca.*

—¡Canta Zulema, canta la exquisita
Música de oro de tu primavera!
Y Zulema exhaló todo lo que era
Noche de luna, nonchalance de cita...

* Alguien ha encontrado parecidas estas obras a *Les Trophées* de José M. de Heredia. Es raro: la poesía de Heredia es sabia, es arqueológica: la de Herrera y Reissig es de imaginación pura y frecuentemente falsa.

—¡Zulema, exhala tu ebriedad, recita
Tus versos sabios en azul quimera!
Y Zulema lloraba la primera
Desilusión y se inclinó marchita.

—Deja esa ilusa obscuridad, Zulema:
Tu frente alumbra, tu mirada quema...
Primavera te hosanan en su tiple

Las aves, tus hermanas, flor de encanto;
Porque a mas de ser bella, eres el canto
Y eres el verso: ¡primavera triple!

(*Blasón*).

Para hechizarme, hurí de maravillas,
Me sorprendiste en pompas orientales
De aros, pantuflas, velos y corales,
Con ajorcas y astrales gargantillas.

Sobre alcatifas regias, en cuclillas,
Gustaste el narguilé de opios rituales
Mientras al son de guzlas y timbales
Ardieron aromáticas pastillas.

Tu cuerpo ondeando a la manera turca,
Se insinuó en una mística mazurca.
Luego en un vals de giros extranjeros

Te envaneciste en milagroso esfumo,
Arrebatada por quimeras de humo,
Sobre la gloria de los pebeteros.

(*Odalisca*).

Sin duda es necesario no pensar todos los detalles de estas poesías para gustarlas sin contrariedad: la primavera de Zulema, no sería triple si para nosotros se identi-

ficasen el canto y el verso; el tiple de las aves puede herirnos con su agudeza; es posible que no comprendamos como el poeta, el misticismo de la mazurca y la ritualidad del opio... Pero en fin, esas cosas ya no tienen remedio y hay que aceptarlas — o rechazarlas — como son, con sus incoherencias y extravagancias peculiares.

No abundan los libros de Julio Herrera y Reissig en suavidad melancólica de ensueños dulces. En ellos la imaginación del autor se complace con preferencia en figuras precisas de fijeza alucinante. Su poesía es abstrusa sin vaguedad. Cuesta penetrar sus expresiones impropias; pero vencida la resistencia del lenguaje, aparece una concepción firme, casi inmóvil y dura. *El abanico de perlas*, *El collar de Salambó*, *Divagaciones románticas* y sobretodo *Las campanas solariegas* con su único poema *La muerte del pastor* son al contrario, de una poesía sentimental y lánguida. La forma se hace en ellos sencilla; un ritmo reposado mantiene en su monotonía, a la emoción serena y triste, mientras pasan y vuelven en las palabras indecisas, de evocaciones lejanas, repetidas como fórmulas de encanto, las mismas imágenes impregnadas de ternura infinita. La delicadeza del sentimiento purifica de su materialidad a las cosas y las convierte en visiones aéreas; el paisaje traduce intimidades humanas:

> ¡Que desolación secreta
> Tiene la tarde en el huerto!

El alma se revela en aptitudes visibles:

> Y me llaman del jardín
> De las almas inclinadas.

Todo se transfunde en esta poesía irreal, de ensueño y dulzura. Sin embargo llega hasta ella con sus peores caprichos la manía desconcertante del poeta y la desnaturaliza del modo mas absurdo. Por eso, quien desee conocer esta clase de poesía, tiene que buscarla fuera de las obras de Julio Herrera y Reissig, en las del poeta español Juan Ramón Jiménez.

En la versificación de Julio Herrera y Reissig, casi toda de alejandrinos y endecasílabos, solo hay que notar:

I. En los alejandrinos, algunos que pueden dividirse en tres partes:

El sol es miel | la brisa pluma | y el cielo pana
Ríe estridentes | glaucos el valle | el cielo franca
Risa de azul | la aurora ríe | su risa fresca

II. En los endecasílabos, un gran número acentuados en cuarta y sin acento en sexta ni octava:

De las terrazas y los miradores
El miserere de los cocodrilos
En el ritual de las metempsicosis

III. En los mismos, algunos acentuados en cuarta y en voz esdrújula.

Su mano es pájaro que luz arranca
Y sumo pájaro de las lengüísticas.

Esta forma divide al medio el verso y suena como un doble pentasílabo.

Julio Herrera y Reissig pudo ser un poeta eminente y original; pero se contentó con parecer raro. Escudriñó

con la atención mas perspicaz, los movimientos obscuros de la sensibilidad adormecida o sobreexcitada. No quiso ser un hombre vulgar y buscó en sí, exclusivamente, lo extraordinario; no quiso tampoco escribir para los hombres vulgares y atormentó sus expresiones a fin de que no lo entendieran mas que los espíritus elegidos, educados en los secretos de un arte difícil. Odió la mediocridad con el orgullo del refinamiento: rechazó todo lo común; se propuso vivir espiritualmente en una concepción original y revelarla en una forma libre de toda contaminación mezquina. No le bastó la superioridad ni la opinión propia: necesitó sojuzgar a las mentalidades inferiores, deprimirlas a un acatamiento humillante, despreciarlas con soberbia insolente. Este egoísmo inicuo, sordo a toda voz de justicia, que reclama para los privilegiados de la naturaleza, con detrimento de los hombres mediocres, hasta los halagos de la vanidad lisonjeada, molestó al poeta con sus presuntuosas pretensiones, y maculó para siempre su arte. No es fácil la rareza natural, porque las condiciones comunes hacen muy semejantes a los hombres; pero es aun menos fácil la rareza artificial digna de tomarse en cuenta. Julio Herrera y Reissig hasta sus veinte y cinco años fue igual a todos en todo. El mismo se esforzó después por asemejarse en la poesía a los poetas que le sirvieron sucesivamente de modelo. Es verdad que los eligió extraños: Rubén Darío, Leopoldo Lugones; con todo, ese deseo de parecerse a sus maestros, mas bien que una idiosincrasia personal, indica la falta de individualidad consciente. Y si el tardó unos treinta años en encontrarse y conocerse ¿como pudo exigir razonablemente que sus contemporáneos se postraran

deslumbrados ante el misterio de su grandeza ignorada?

Su originalidad es casi totalmente forzada y artificiosa. El tuvo sin duda, un temperamento mas delicado y sensible que el ordinario; pero si pudo sentir mas y mejor que los otros, debió contentarse con ese don y aprovecharlo para descubrir y penetrar con una agudeza mas fina que la acostumbrada, la poesía del alma y de las formas. No lo hizo: consumió su existencia, apartado de los buenos hombres vulgares, en un círculo de amigos anodinos y ridículamente estrafalarios, y compuso para rendir su incapacidad de pensar a un respecto absoluto, cosas que — el lo sabía — no llegando a comprenderlas, no se atreverían a juzgarlas.

En túmulo de oro vago
Cataléptico fakir,
Se dio el tramonto a dormir
La unción de un Nirvana vago...
Objetívase un aciago
Suplicio de pensamiento,
Y como un remordimiento
Pulula el sordo rumor
De algún pulverizador
De músicas de tormento.

No hay una sola composición en las obras de Julio Herrera y Reissig, libre de toda nota falsa; cual mas, cual menos, todas están marcadas con el estigma de su artificialidad. La inhabilidad del artista ahoga en ellas los aciertos del poeta. Hay muchas en que solo valen algo dos o tres versos. Doce o veinte y cinco sonetos bien elegidos entre los pastorales y los íntimos y simbólicos, —

los mas ya citados en este estudio,—darían mejor que sus obras completas, la impresión de una poesía difícil, rica en el gusto de las cosas raras y de las cosas humildes, y mostrarían sin descubrirla por entero, un alma de poeta enigmático, solo conocido a medias por sus mejores producciones, un Julio Herrera Reissig, no como el fue, sino como el quiso ser y vivir: retraído en el secreto de su intimidad misteriosa, aparte de los demás hombres, guardado contra la curiosidad indiscreta en la torre infranqueable de un pensamiento irrevelado y una vida oculta. *

Junio de 1914.

* Ya en prensa este libro, ha llegado a Montevideo la edición de *Los peregrinos de piedra* hecha en París por la casa Garnier hermanos. Para ella ha escrito un estudio el señor Rufino Blanco y Fombona quien pésimamente informado afirma: 1.º, que el poeta poseyó una excelente cultura clásica bebida en fuentes griegas y latinas: 2.º, que tuvo un conocimiento perfecto de la literatura castellana: 3.º, que fue el modelo de Lugones: «Lo que fue novedad en Herrera Reissig se convierte en procedimiento en Lugones», y 4.º, que se le persiguió por espíritu de mercantilismo y hasta se le dejó morir en la miseria, tal vez en algún hospital.

1.º Herrera y Reissig no supo ni griego ni latín, ni ninguna otra lengua extranjera como no fuese del francés lo necesario para comprenderlo en la lectura. Solo hay que ver en las citas clásicas que puso al frente de sus composiciones, un prurito de extrañeza, uno de sus alardes mas inocentes.

2.º Para el fueron siempre novedades de última hora las cosas mas sabidas y viejas de la poesía castellana. Su falta de preparación y su facilidad para el engaño eran asombrosas. Seguidamente sorprendía la ignorancia de sus amigos con descubrimientos de verdades y errores ya gastados.

3.º y 4.º En el texto habrá encontrado el lector cuanto se necesita para saber a que atenerse sobre los otros puntos indicados: su posición respecto de Lugones y la pretendida animosidad del público. Es falso que haya muerto ni estado nunca en un hospital. Murió como había vivido hasta entonces en la casa de la familia de su esposa.

ERRATAS

Se han deslizado en la impresión de este libro algunas erratas que la atención benévola del lector salvará sin tropiezo. Conviene sin embargo señalar estas:

Pág.	Línea	Dice	Debe leerse
23	11	los directores de ella	sus directores
94	5	Del ruiseñor	Y el ruiseñor
108	10	administración política	gestión política
124	20-21	las citas son chistosas	sus latines son chistosos
185	8	el cielo en contrario	el cielo es contrario
197	10	El duro y el noble encargo	El duro y noble encargo
337	13	insospechosa profundidad	insospechada profundidad
357	5	a la oración	y la oración
382	11	todo de la democracia	todo en la democracia
382	28	ahora en un futuro próximo	ahora o en un futuro próximo
385	1	páginas *Motivos*	páginas de *Motivos*
388	21	la evocación	la vocación

En la página 271 se ha omitido antes de los versos citados el párrafo siguiente:

Cuando Margariños Cervantes presenta a Celiar traza ligeramente varias actitudes gauchescas:

ÍNDICE

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Pág.

La Literatura Hispanoamericana. 7
José María de Heredia 13
José Joaquín de Olmedo. 29
Ricardo Palma 49
Rubén Darío. 59
Domingo F. Sarmiento 95
Olegario Andrade 127
La Poesía Gauchesca 143
Leopoldo Lugones 177
Amado Nervo 199
José Santos Chocano. 213

LITERATURA URUGUAYA

Francisco Acuña de Figueroa 227
Alejandro Magariños Cervantes. 255
Juan Zorrilla de San Martín 279
José Enrique Rodó. 365
Julio Herrera y Reissig 397

En Sourdes al lado de la Virgen, el dolor es feliz

Novella -

La fe es para el alma, lo que el aire para los pulmones

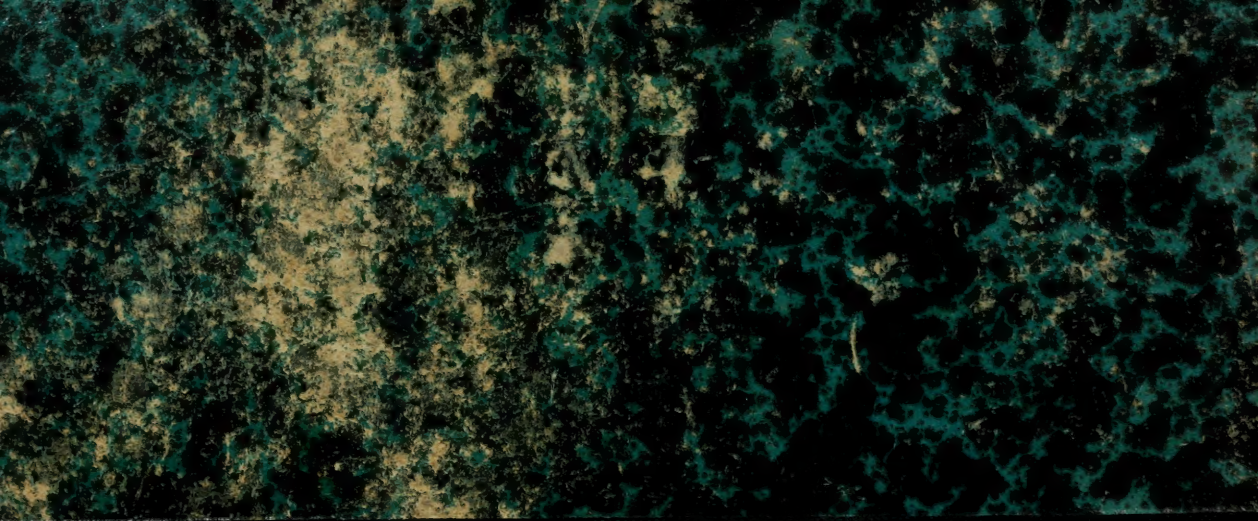
Novella

PQ
7081
C75

Crispo Acosta, Osvaldo,
1884-
Motivos de crítica
hispanoamericanos
L. y M. Pérez
(1914)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 02 04 07 004 2